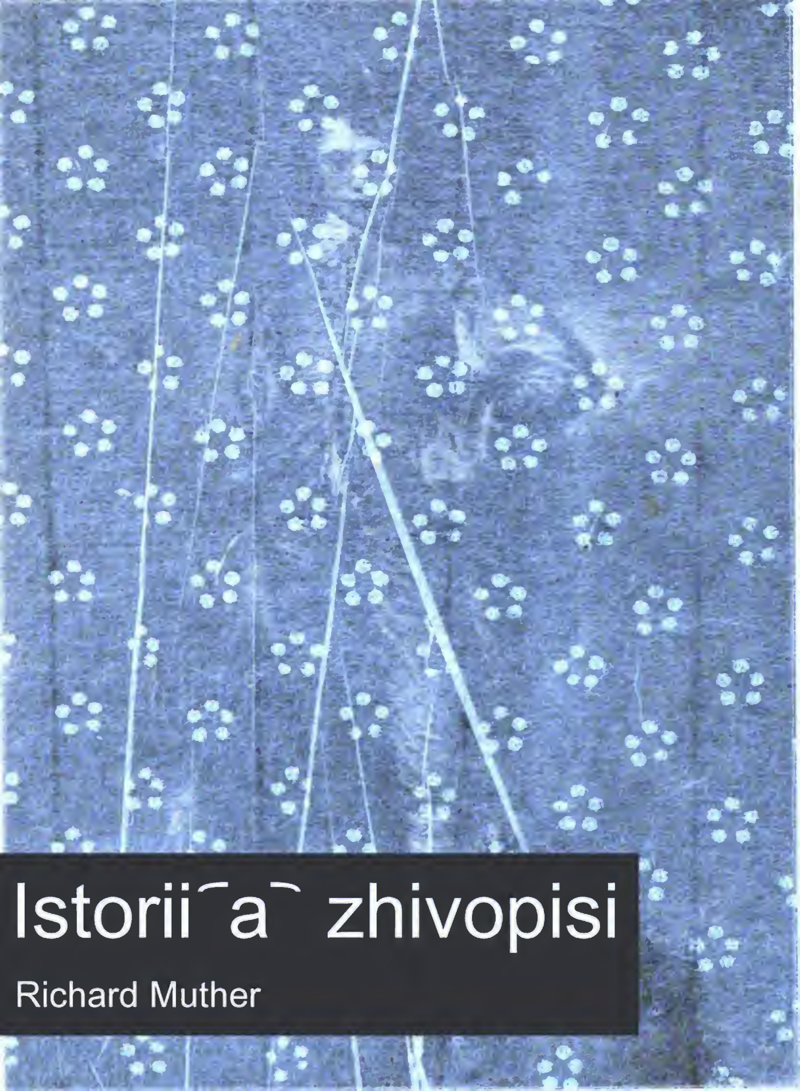


Istorii︠a︡ zhivopisi

Richard Muther

Изданіе товарищества „ЗНАНІЕ“ (Спб., Невскій, 92).

Р. МУТЕРЪ

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

ВЪ XIX ВѢКѢ

Переводъ *З. Венгеровой.*



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. Д. Рудометова, Фонтанка, 71.
1899 г.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 14-го апрѣля 1899 года.

ВВЕДЕНІЕ.



Существуетъ множество книгъ о современномъ искусствѣ. Новая книга на эту тему лишь тогда оправдываетъ свое появленіе, если въ ней въ самомъ дѣлѣ есть *новизна*.

Новыми въ настоящемъ случаѣ являются самые размѣры предмета изученія. До сихъ поръ не было книги, охватывающей исторію *обще-европейской* живописи XIX вѣка. Реберъ написалъ исторію новаго *нѣмецкаго* искусства съ отступленіями, въ которыхъ разсматривается параллельное развитіе искусства у другихъ германскихъ и романскихъ народностей. Розенбергъ назвалъ, правда, свою книгу „Исторіей современнаго искусства", но посвятивъ первый томъ Франціи, а два остальныхъ Германіи, онъ остановился и не намѣревается, повидимому, продолжать свой трудъ.

При такомъ ограниченіи области изслѣдованія едва ли возможно вполнѣ выяснить основной взглядъ на предметъ. Современное искусство, какъ и современная культура, должно быть разсматриваемо, какъ нѣчто цѣлое. Историкъ долженъ изучать не только результаты, но и самые источники. Взоръ его долженъ обнять всю Европу и даже весь міръ.

Все, о чемъ будетъ говориться въ дальнѣйшемъ изложеніи, не имѣетъ притязанія на объективную вѣрность. Зола справедливо назвалъ художественное произведеніе „природой, отраженной въ личномъ темпераментѣ художника". Въ моей книгѣ я тоже не могу дать ничего иного, какъ исторію искусства, отраженную въ личномъ пониманіи. Если же иногда и въ основныхъ вопросахъ мое сужденіе будетъ отличаться отъ мнѣній предшественниковъ, то нужно принять во вниманіе, что со времени появленія прежнихъ трудовъ, прошли долгіе годы; въ теченіе ихъ значительно перемѣнился общій взглядъ на современное искусство Ибсенъ сказалъ въ „Врагѣ народа" что, „срокъ нормальной истины двѣнадцать, пятнадцать и въ лучшемъ случаѣ двадцать лѣтъ". Истина прежнихъ книгъ объ искусствѣ достигла теперь того опаснаго возраста, когда она, по выраженію доктора Стокмана, „начинаетъ становиться ложью". Всякое поколѣніе смотритъ на міръ своими собственными глазами, а наши глаза далеко не тѣ, для которыхъ писали свои картины Корнеліусъ и Пилоти. Къ сожалѣнію, однако, нельзя ясно различать слишкомъ близко находящееся такъ же, какъ и слишкомъ далекое. Поэтому послѣдній отдѣлъ настоящаго труда, посвященный искусству послѣдняго времени, подвергнется вѣроятно въ будущемъ наибольшимъ исправленіямъ.

Главная задача этой книги заключается въ томъ, чтобы дать ясный и сжатый очеркъ рѣшительныхъ моментовъ въ развитіи искусства. Это наиболѣе трудно, и этимъ менѣе всего занимались до сихъ поръ.

Тотъ, кто взялся разсказать исторію живописи XIX вѣка, долженъ удовлетворять совершенно инымъ требованіямъ, чѣмъ историкъ искусства предшествовавшихъ временъ. Наибольшая трудность для историка прошлыхъ временъ въ отсутствіи точныхъ источниковъ. Историкъ часто оказывается въ полномъ мракѣ относительно жизненныхъ обстоятельствъ и произведеній великихъ мастеровъ прошлаго. Послѣ того, какъ онъ изслѣдовалъ архивы и библіотеки собирая біографическія данныя, ему предстоитъ критическій разборъ собранныхъ матеріаловъ. Среди несомнѣнныхъ произведеній того или другаго художника, одни имѣютъ твердую хронологію, другія не имѣютъ ея. Къ нимъ присоединяются произведенія сомнительнаго происхожденія, а затѣмъ совершенно неизслѣдованныя, происхожденіе которыхъ еще нужно установить. Нужно обладать проницательнымъ взглядомъ, чтобы опредѣлить школы и группы и, наконецъ, указать вѣрные признаки, по которымъ можно узнать художника.

Этихъ трудностей историкъ современнаго искусства не встрѣчаетъ на своемъ пути. Живописцы XIX вѣка очень рѣдко забывали подписывать свои произведенія и отмѣчать время завершенія труда. Жизнь ихъ тоже извѣстна съ такимъ обиліемъ подробностей, какія отсутствуютъ даже относительно самыхъ крупныхъ историческихъ величинъ прошлаго. Но тѣмъ труднѣе разобраться среди хаоса картинъ, и найти объединяющую ихъ идею. Тѣмъ труднѣе изъ подавляющей массы матеріала создать стройное зданіе. Современная живопись сложнѣе; по обилію формъ она превосходитъ живопись болѣе ранняго періода, точно также какъ современная жизнь болѣе сложна и разнообразна, чѣмъ предыдущіе историческіе моменты.

Какъ спокойно, медленно и устойчиво происходило развитіе прежняго искусства. Между искусствомъ и общей культурной жизнью существовали простыя взаимоотношенія. Обычаи, міровоззрѣніе, искусство сливались въ нѣчто столь общее, что знаніе исторической эпохи включало уже и знакомство съ ея искусствомъ. Стоя передъ старой картиной кельнской школы, предназначенной для алтаря, зритель чувствуетъ себя какъ бы перенесеннымъ въ высокій просторный соборъ: все вокругъ исполнено тишины, и прекрасныя существа на картинахъ ведутъ спокойное, проникновенное существованіе въ своемъ величіи. Христіанское ученіе — „царство мое не отъ міра сего" — ясно воплощено и въ искусствѣ. Смиреніе и набожность слились въ утонченности чувствъ, не имѣющихъ ничего себѣ равнаго по благочестивой нѣжности и обаятельной непосредственности. Въ XV вѣкѣ — эпохѣ открытій — наступило господство иного духа. Торговля и мореплаваніе открыли новыя страны, а живопись открыла жизнь. Духъ людей сталъ болѣе свободнымъ и жизнерадостнымъ. Онъ уже не жилъ однимъ влеченіемъ къ загробному міру; ему стала нравиться земная жизнь и ея великолѣпіе. Въ картинахъ начинаютъ проявляться тѣ радостныя чувства, съ которыми горожане выходили изъ своихъ узкихъ стѣнъ подъ свободный небесный кровъ—нѣчто вродѣ пасхальнаго настроенія въ Фаустѣ. Художники все еще пишутъ мадоннъ и святыхъ, — предметы вѣры, которая пришла съ далекаго Востока и охватила весь Западъ; но среди строгой простоты Божественнаго понемногу пробуждается грація, лукавство и энергія земнаго. Это первое дѣвственное соприкосновеніе духа съ природой. Въ картинахъ чувствуется утренняя роса земной жизни. Онѣ напоминаютъ лѣсную чащу весенней порой: Боттичелли, ванъ-Эйкъ, Шонгауэръ.

Въ XV вѣкѣ итальянцы были реалистами, въ XVI вѣкѣ они воз-

высились до восторженнаго гуманизма, до величественности. Прошло время упорной борьбы съ подавляющимъ богатствомъ внѣшняго міра. Возникаютъ великія художественныя произведенія. Въ нихъ ярко свѣтится радостное сознаніе, что трудности уже побѣждены и совершенство дается безъ усилій: Рафаэль, Микэль Анджело, Тиціанъ. Германскій геній обостряется въ тоже время въ полную противоположность романскому. Германскіе художники не льстятъ внѣшнимъ чувствамъ обаятельностью формы—это они считаютъ ниже своего достоинства, но зато чаруютъ глубиной религіознаго чувства и задушевностью. Они глубоко національны — до жесткости, отличающей нѣмецкій характеръ, но вмѣстѣ съ тѣмъ у нихъ много чуткости и жизненной правды. Дюреръ въ своихъ гравюрахъ на деревѣ и на мѣди „внутренно полонъ образовъ", Гольбейнъ великъ непревзойденнымъ мастерствомъ своихъ портретовъ.

Вѣкъ торжествующаго радостнаго язычества, олимпійской веселости Возрожденія, смѣнился эпохой іезуитскаго вліянія, наложившаго свой отпечатокъ на характеръ искусства и его настроенія. Пышныя церкви, возведенныя въ іезуитскомъ стилѣ, съ ихъ рѣзкими эффектами, крикливыми лѣпными украшеніями, яркой позолотой, уже не соотвѣтствовали классическому спокойствію старинныхъ мастеровъ. Понадобились бо́льшая страстность и рѣзкость въ церковной живописи, чтобы отразить весь пылъ обновленнаго католицизма. Испанія, родина инквизиціи, создала классическія формы, въ которыя искусство воплотило возродившееся съ новой силой религіозное чувство. Идеи монархіи и іерархическаго строя жизни, которыя легли въ основу испанскаго государства и возвеличили его, нашли вѣрное отраженіе въ испанской живописи. Художники вносили въ церковныя картины огненную страсть религіозныхъ настроеній и полумечтательную чувственность чисто испанскаго характера. Подобное сочетаніе не повторилось съ такой силой и выразительностью ни въ какую другую эпоху исторіи искусства. Феодальный строй Испаніи съ его грандами и князьями церкви повліялъ кромѣ того на широкое развитіе портретной живописи. Испанскіе портретисты принадлежатъ къ величайшимъ міровымъ представителямъ этого рода живописи: Мурильо, Веласкезъ. Во Фландріи, второй родинѣ іезуитовъ, жилъ гигантъ Рубенсъ. Этотъ фламандецъ, влюбленный въ плоть, бралъ у природы все, что попадало ему на глаза и возсоздавалъ природу въ искусствѣ такъ, какъ будто бы онъ былъ владыкой міра. Въ побѣдоносной протестантской Голландіи нашла себѣ пріютъ свобода. Здѣсь не процвѣтало ни церковное, ни придворное искусство. Голландская живопись была тѣсно связана съ бюргерствомъ и носила ясный отпечатокъ борьбы, среди которой страна и ея населеніе завоевали себѣ свободу. Живопись стала превозносить свободнаго бюргера, побѣдителя въ геройской борьбѣ за свободу. Никогда портретная живопись не принимала столь широкихъ размѣровъ; но на картинахъ появляются вмѣсто аристократовъ и придворныхъ гордые граждане свободной страны, серьезные, строгіе, увѣренные въ себѣ, и наряду съ ними честныя и почтенныя женщины. Этому соотвѣтствовалъ и стиль портретовъ—простой и солидный. Когда голландцамъ жизнь стала улыбаться, они начали превозносить то, что имъ казалось особенно цѣннымъ послѣ предшествовавшей борьбы—тихія радости семейнаго очага. Вмѣстѣ съ народной жизнью и природа страны, отвоеванная у врага родная почва, стала казаться достойнымъ предметомъ искусства. Голландцы научились любить родину во время войнъ за освобожденіе и стали первыми художниками, увидѣвшими поэзію въ ландшафтѣ. Взоры дѣвы Маріи и сонмы святыхъ перестали считаться единственнымъ источникомъ искусства. Оно стало опускаться на холмы, носиться по морскимъ волнамъ, пробираться въ крестьянскую избу, въ лѣсную чащу, бродить по улицамъ и переходамъ, превращать всякій рынокъ въ храмъ. Но и религіоз-

ныя чувства, волновавшія протестантскую Голландію, нуждались въ мощномъ воплощеніи. Жизненное содержаніе библейскихъ сюжетовъ должно было отдѣлиться отъ узко церковной почвы и воплотиться заново со всей глубиной и проникновенностью германскаго духа. Всѣ эти стремленія отразились въ личности Рембрандта. Изъ всѣхъ мастеровъ христіанской живописи онъ величайшій пророкъ великаго Пана. Стихійныя силы свѣта и воздуха для него такой же источникъ божественнаго, какъ прекрасное человѣческое тѣло для Микэль Анджело.

Въ XVIII вѣкѣ появляется, наконецъ, стиль рококо съ его пикантной манерностью и тонкимъ обаяніемъ. Въ жизни знатнаго общества того времени придворное платье замѣнилось шелковымъ пастушескимъ нарядомъ; чопорность и величавость—изяществомъ и граціей, и жизнь превратилась въ веселую игру, въ игривую шутку. Король игралъ короной, священникъ—религіей. Философъ предавался умственной игрѣ, поэтъ игралъ въ поэзію. Они еще не услышали глухого ропота обездоленныхъ. „Car tel est notre plaisir". Все, что въ этомъ времени было прекраснаго и плѣнительнаго, вся грація, легкомысліе и смѣлость, вся беззаботная его веселость, воплотились въ искусствѣ. Легко и граціозно, какъ и вся жизнь этого беззаботнаго веселаго поколѣнія, и живопись развивалась безъ всякаго напряженія, подъ охраной боговъ любви, подъ ласковымъ дуновеніемъ лести. Только теперь, въ наше время, начинаютъ снова понимать обаятельныхъ художниковъ изящнѣйшей поры искусства.

Живописцы всѣхъ временъ смотрѣли на природу своими собственными глазами, т. е. глазами своего времени, своего народа. Поэтому искусство каждаго періода является „зеркаломъ и сокращенной хроникой" своего вѣка. Съ непобѣдимой силой оно овладѣваетъ внѣшнимъ міромъ и, чувствуя свою вдохновляющую власть, возвращаетъ внѣшней жизни ея изображеніе, безконечно возвеличенное. Искусство—одухотворенное воплощеніе времени; оно такъ же благочестиво, наивно, или фантастично и неестественно, какъ самое время. Величіе живописцевъ времени рококо заключается именно въ томъ, что неестественность своего времени они отразили въ своихъ картинахъ съ неподражаемой непосредственностью. Эти безконечно различные способы любовнаго преклоненія передъ природой смѣнялись непрерывно въ теченіе вѣковъ, становясь то болѣе сильными, то болѣе нѣжными и терпѣливыми, иногда способными на временную измѣну; въ нихъ именно красота и богатство, тайна и сущность искусства. Въ нихъ источникъ его разнообразія и неисчерпаемой прелести.

XIX вѣкъ обозначаетъ не только новое столѣтіе, но и новую эпоху всемірной исторіи. Государственные и общественные перевороты, которые свершились въ теченіе его, новооткрытыя средства сообщенія, успѣхи промышленности и торговли кореннымъ образомъ измѣнили жизнь, и весьма возможно, что въ будущемъ всѣ прежнія столѣтія вмѣстѣ будутъ считаться „древней исторіей" по отношенію къ этому одному вѣку. Новые люди нуждаются въ новомъ искусствѣ. Можно было бы предположить поэтому, что именно искусство XIX вѣка выработаетъ совершенно своеобразный, ясно выраженный стиль. А между тѣмъ, въ противоположность прежнимъ эпохамъ, проникнутымъ единствомъ, современное искусство представляетъ на первый взглядъ картину вавилонскаго столпотворенія. XIX вѣкъ не имѣетъ своего стиля—это положеніе такъ часто высказывалось, что стало общимъ мѣстомъ. Въ архитектурѣ возродились формы всѣхъ предыдущихъ вѣковъ. Сегодня строятъ въ греческомъ стилѣ, вчера строили въ готическомъ, здѣсь въ японскомъ вкусѣ, тамъ въ стилѣ барокко. Но среди этихъ подражательныхъ зданій, воздвигаются также вокзалы, базары, рынки; изяществомъ и силой своихъ желѣзныхъ сооруженій они знаменуютъ новыя, великія побѣды строительнаго искусства. Живопись проникнута такими же

противорѣчіями. Ни одно другое время не создавало столь различныхъ по духу художниковъ, какъ Карстенсъ и Гойя, Корнеліусъ и Коро, Энгръ и Милэ, Вирцъ и Курбэ, Россети и Манэ. Историческіе же труды современныхъ писателей заставляютъ предположить, что XIX вѣкъ—хаосъ, въ которомъ сможетъ разобраться лишь потомство.

Но, быть можетъ, и теперь уже мыслимъ нѣкоторый порядокъ въ изученіи современнаго искусства. Нужно только рѣшить, что къ новому времени примѣнимы принципы, испытанные по отношенію къ исторіи *стараго* искусства, и что слѣдуетъ изучать даже современныхъ художниковъ такъ же объективно, какъ давно умершихъ мастеровъ.

Для этого нужно прежде всего разобраться въ подавляющей массѣ матеріала и сдѣлать чрезвычайно осторожный выборъ наиболѣе важнаго. Нѣтъ надобности сочинять нѣчто, похожее на Гомеровскій каталогъ кораблей, и говорить о всемъ множествѣ явленій, возникающихъ гдѣ бы то ни было. Важно лишь показать значеніе художниковъ, создавшихъ нѣчто самобытное въ общемъ движеніи. Перечисленіе всѣхъ тѣхъ, которые въ теченіе XIX вѣка зарабатывали хлѣбъ живописью, не есть еще исторія современной живописи, также какъ обработка литературнаго календаря не есть еще исторія литературы. Нужно имѣть въ виду только вершины, а не толпу, только героевъ. И даже относительно нихъ личность художника имѣетъ значеніе лишь, поскольку она объясняетъ его творчество. Въ наше упорядоченное время живописецъ въ общемъ живетъ жизнью спокойнаго гражданина, занятъ своимъ дѣломъ и не испытываетъ никакихъ особенныхъ приключеній. Поэтому въ большинствѣ случаевъ біографіи могутъ быть предоставлены спеціальнымъ справочнымъ словарямъ. Самыя описанія картинъ могутъ быть тоже значительно сокращены. Бертольдъ Ауэрбахъ разсказываетъ объ одномъ своемъ посѣщеніи Мюнхенской Пинакотеки въ обществѣ знакомаго живописца. Онъ надѣялся, что тотъ будетъ дѣлать глубокомысленныя и остроумныя замѣчанія по поводу разныхъ картинъ. Но художникъ молча переходилъ съ нимъ изъ зала въ залъ. Наконецъ, онъ остановился передъ одной картиной Рембрандта. Глаза его заблестѣли, и онъ сказалъ, указывая на картину: „Смотри, Бертольдъ, вотъ это такъ картина“. Историкъ искусства, конечно, долженъ больше заботиться о своихъ читателяхъ, но онъ всетаки не долженъ забывать, что картины не книги, и передавать ихъ содержаніе не нужно. Это художественныя произведенія; въ нихъ самое важное—мысли, выраженныя въ формахъ и краскахъ. Только освободившись отъ столь тяжелаго балласта, отбросивъ лишнія біографическія подробности, можно болѣе рѣзкими чертами, чѣмъ это дѣлалось до сихъ поръ, опредѣлить искусство XIX вѣка, съ его духовными и общественными теченіями, сказавшимися въ творчествѣ отдѣльныхъ художниковъ и цѣлыхъ группъ.

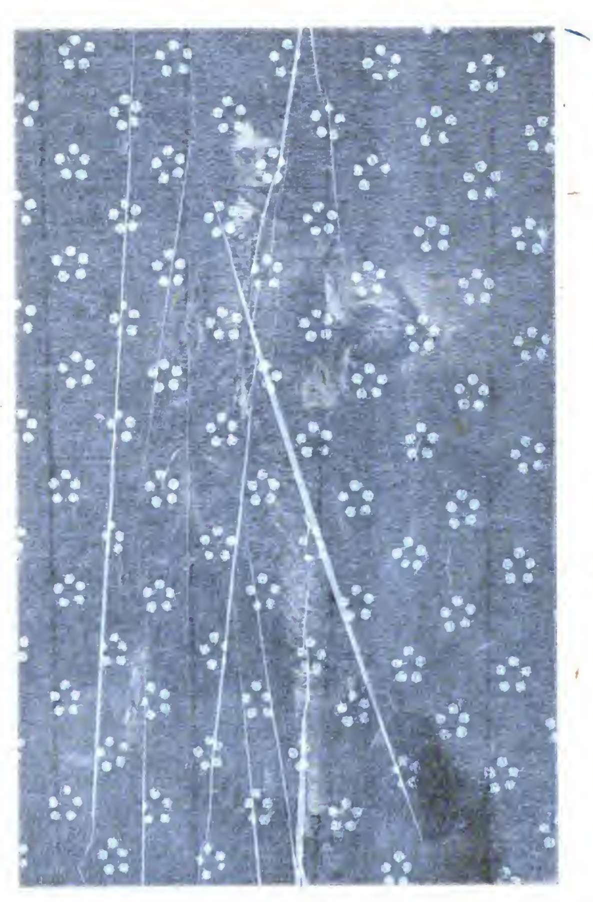
Вѣрный методъ въ исторіи искусства приводитъ еще къ одному важному правилу. При изученіи старѣйшихъ художественныхъ эпохъ изслѣдователи интересуются обыкновенно, не тѣмъ, что въ нихъ было подражательнаго, а тѣмъ, что онѣ создали новаго. Старые мастера велики не тѣмъ, что подражали одинъ другому. Не потому, что они оглядывались назадъ, создали они исторію искусства, а потому, что шли впередъ. Мы не чувствуемъ благодарности къ голландцамъ середины XVI вѣка, къ Францу Флорису и его товарищамъ, за то, что они отошли отъ голландскаго натурализма и безцѣльно стремились идти по слѣдамъ Микэль Анджело и Рафаэля, мы не видимъ особенной заслуги въ томъ, что болонская школа начáла XVII вѣка собирала медъ съ цвѣтовъ cinquecento, и въ современникахъ Андріана-ванъ-деръ-Верфа, стремящихся облагородить самобытное и нѣсколько грубое голландское искусство слѣдованіемъ итальянцамъ, мы видимъ только ничтожныхъ подражателей.

Точно также, изучая искусство XIX вѣка, историкъ долженъ обратиться къ вполнѣ самобытнымъ произведеніямъ нашего времени, отличающимся отъ всего прежде созданнаго. Онъ не долженъ выдвигать значенія тѣхъ областей искусства, расцвѣтъ которыхъ относится не къ ближайшей современности. Болѣе естественнымъ является для него вопросъ: что составляетъ самобытность и обособленность XIX вѣка въ искусствѣ, какія новыя формы оно создало, какія новыя чувства выразило. А между тѣмъ до сихъ поръ мало задавались этими вопросами. Всѣ, напримѣръ, убѣждены, что никого изъ новѣйшихъ живописцевъ нельзя серьезно сравнить съ великими мастерами прошлаго. А между тѣмъ, Констэбль, Коро, Руссо писали картины, очень новыя по духу, и за нихъ не стыдно передъ древними. Описать картину Коро, правда, гораздо труднѣе, чѣмъ говорить о картинахъ Корнеліуса. Но всетаки, ради пользы будущихъ поколѣній, нужно понемногу отодвигать на второй планъ живопись, идущую старыми путями, и отдавать преимущество самобытнымъ художественнымъ произведеніямъ XIX вѣка. Они важнѣе для исторіи искусства. Какъ бы велики ни были художники, которые черпали изъ источника прежнихъ художественныхъ формъ, не они заслуживаютъ нашего поклоненія. Для насъ важны лишь созидатели новаго, искатели новыхъ путей. Если даже, наряду со старыми мастерами, они имѣютъ лишь третьестепенное или еще меньшее значеніе, то всетаки имъ нужно отдать преимущество передъ другими, потому что они выступали такими, какими были на самомъ дѣлѣ, а не старались казаться болѣе высокими, взобравшись на плечи мертвецовъ. Многіе изъ прославленныхъ художниковъ, которые жили наслѣдіемъ прошлаго и создали значительныя на первый взглядъ вещи, возбуждаютъ мало интереса, если ихъ мѣрить этимъ масштабомъ: ихъ художественный языкъ, обусловленный устарѣвшими формулами, лишенъ самобытности. Настоящими же носителями современнаго духа являются живописцы иного типа. Они имѣли мужество итти противъ господствующаго теченія и предпочитали быть ограниченными въ своихъ художественныхъ средствахъ, но оставаться самостоятельными, и собственными глазами глядѣть на природу или наивно отдаваться внушеніямъ своего художественнаго воображенія. Изученіе самобытнаго и новаго покажетъ, что искусство XIX вѣка, какъ и искусство прежнихъ временъ имѣетъ свои собственныя одѣянія, хотя въ торжественныхъ случаяхъ оно и любитъ наряжаться въ пышныя одежды прежнихъ вѣковъ, вынимаемыя для того изъ сундуковъ. Только потому, что различіе между эклектическимъ и самобытнымъ, между заимствованнымъ и самостоятельнымъ, между старымъ и новымъ не дѣлалось до сихъ поръ съ достаточною строгостью—только потому было такъ трудно опредѣлить стиль новаго искусства и понять логичность и послѣдовательность его развитія.



ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

ВЪ XIX ВѢКѢ





Гэнсборо: Мальчикъ въ голубомъ.

I.

Начало новаго искусства въ Англіи.

Уже съ начала cinquecento въ европейскомъ искусствѣ обнаружилось два различныхъ параллельныхъ теченія, между тѣмъ, какъ еще въ XV вѣкѣ искусство всѣхъ странъ проникнуто было однимъ общимъ духомъ: послѣ того, какъ церковный гнетъ среднихъ вѣковъ утратилъ свою силу, началось стремленіе искусства овладѣть земной жизнью. Живопись сохраняла связь со средними вѣками, она почти исключительно сосредоточивалась на религіозныхъ сюжетахъ, но они стали предлогомъ для изображенія современнаго общества.

Портретная живопись болѣе всего содѣйствовала развитію реализма въ искусствѣ. Изображеніе внѣшней пышности костюмовъ, утонченной свѣтской жизни, праздничныхъ зрѣлищъ и церемоній внесло въ живопись множество жанровыхъ мотивовъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ развитіе ландшафтной живописи содѣйствовало обогащенію мѣстнаго колорита въ художественныхъ произведеніяхъ. Живопись находила богатый матеріалъ въ окружающей жизни и черпала въ ней свѣжесть впечатлѣній и остроту наблюденія. Этимъ объясняется расцвѣтъ искусства въ quattrocento—на всемъ протяженіи Европы отъ крайняго сѣвера до юга.

Въ XVI вѣкѣ въ Италіи совершается поворотъ: изученіе древности становится главнымъ источникомъ вдохновенія художниковъ. Античное же искусство по существу вполнѣ противоположно христіанскому. Основою его служитъ пластическая, физическая, чувственная красота. Вслѣдствіе этого въ итальянскомъ искусствѣ выступаетъ, вмѣсто молодого и сильнаго, нетерпѣливаго въ своемъ творческомъ воодушевленіи реализма quattrocent'истовъ, поклоненіе внѣшнему благородству формы; исканіе характерныхъ особенностей замѣняется чистотой рисунка, а скромное слѣдованіе природѣ — исканіемъ благородства въ замыслѣ. Живопись, несомнѣнно, выиграла при этомъ очень много: величавость стиля, ясность и твердость композиціи, а также пластичность группъ, умѣніе величественно драпировать фигуры и выбирать благородный архитектоническій фонъ для своихъ монументальныхъ твореній. Но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя не отмѣтить дурныхъ сторонъ столь подавляющаго вліянія античнаго духа на

стиль и содержаніе искусства. Въ жизни трудно найти красоту формъ, чарующую въ греческихъ статуяхъ; искусство поэтому постепенно отдалялось отъ окружающей дѣйствительности, становясь все болѣе отвлеченнымъ, и сосредоточивалось все болѣе на изображеніи схематическихъ, заимствованныхъ изъ античнаго искусства аттрибутовъ и аллегорическихъ понятій. Стѣнная живопись и религіозныя картины художниковъ quattrocento полны были живыхъ образовъ,взятыхъ изъ непосредственно окружающей художника дѣйствительности. Теперь же изображеніе жизни уступаетъ мѣсто—условнымъ типамъ такъ называемаго величественнаго историческаго стиля. Лишь очень немногія картины флорентинской и венеціанской школы составляютъ исключеніе въ этомъ отношеніи:—жизненныя подробности все болѣе подавляются строгостью стиля, и одни только жизнерадостные венеціанскіе художники не могутъ отказаться отъ того, чтобы изображать своихъ святыхъ въ пышныхъ праздничныхъ одеждахъ своего времени, и придавать евангелическимъ сценамъ совершенно жанровый характеръ. У всѣхъ другихъ исчезло наивное стремленіе изображать дѣйствительность; когда же въ срединѣ XVI вѣка возникло желаніе вернуться къ прежнему, то у художниковъ не оказалось достаточнаго запаса реализма, чтобы оживить искусство—они были задавлены аллегоріей.

Внѣшній блескъ итальянскаго cinquecento заразилъ собою и другіе народы, но всетаки языческо-христіанская живопись не достигла высокаго расцвѣта. Только проникнутому античнымъ духомъ cinquecento удалось на нѣсколько лѣтъ сочетать греческій Олимпъ съ христіанскимъ небомъ. Какъ только боги Греціи отвернулись отъ міра, снова живопись, „служившая чистой красотѣ", несмотря на свою безконечную производительность, обречена была на безплодное ремесленное изготовленіе условно идеальныхъ фигуръ — мертвыя идеи не могутъ создать живыхъ произведеній.

Будущность принадлежала живому реалистическому искусству. Минуя итальянское cinquecento, оно стало продолжать развитіе съ того пункта, на которомъ оборвалось искусство quattrocento. Все, что раннее Возрожденіе оставило въ зародышѣ, и что не получило развитія въ эпоху поздняго Возрожденія, составило основу искусства XVII вѣка. Въ развитии его одинаково принимали участіе великіе мастера Италіи и Фландріи, Испаніи и Голландіи. У quattrocent'истовъ святые изображались въ видѣ настоящихъ людей, и золотой фонъ средневѣковыхъ алтарныхъ картинъ превращался въ ландшафтъ. И въ XVII вѣкѣ точно также изображеніе человѣческой жизни и сочной красоты природы сдѣлалось основой искусства. Согласно общему теченію современной культуры, искусство все болѣе отдалялось отъ неба, возвращаясь къ землѣ, и XVIII вѣкъ сдѣлалъ на этомъ пути новый рѣшительный шагъ.

XVIII вѣкъ, исполненный творческихъ силъ и любви къ творчеству, прежде едва принимался во вниманіе въ исторіи искусства. Но теперь мы знаемъ, что въ немъ заключается не только конецъ, но и начало, что это было не только время перезрѣвшаго, увядающаго искусства, но и время новой зарождающейся жизни. Искусство XVIII вѣка двуликое—оно глядитъ одновременно впередъ и назадъ, обнаруживаетъ утомленность и жизненную свѣжесть. Если прежде говорили о паденіи искусства въ XVIII вѣкѣ, то это относилось къ живописи латинскихъ странъ, искавшихъ образцы въ древнемъ Римѣ и въ искусствѣ cinquecento. Хороня эти переживанія поздняго Возрожденія, XVIII вѣкъ воздвигалъ вмѣстѣ съ тѣмъ первые камни для новаго храма, и созиданіемъ его мы заняты до сихъ поръ. Вожакомъ на этомъ пути призвана была стать *Англія*, которая всей своей культурой опередила другія страны. Уже въ то время, когда въ остальной Европѣ къ восторженной радостной вѣрѣ въ буду-

щее примѣшивалась громкая насмѣшка надъ старымъ и отжившимъ, великая и богатая Англія всецѣло принадлежала новому времени. Вольтеру было тридцать два года, когда онъ въ первый разъ отправился въ изгнаніе въ Лондонъ; тамъ онъ впервые увидѣлъ свободную общественную жизнь великаго народа, увидѣлъ страну, гдѣ „есть, конечно, различіе классовъ, но только тѣхъ, которые создаются заслугами, гдѣ можно думать свободно, безъ рабскаго трепета". Въ Англіи идея современнаго свободнаго государства осуществилась уже въ то время, когда на материкѣ едва только чувствовалось душное затишье передъ надвигающейся грозой. Въ Англіи раньше чѣмъ гдѣ бы то ни было развилось стремленіе къ твердой и спокойной семейной жизни, основанной на общемъ уваженіи къ законамъ и на твердости общаго государственнаго строя. Тамъ поэтому раньше всего разбиты были въ области литературы и искусства оковы, стѣснявшія и духъ Возрожденія, въ періодѣ его пышнаго расцвѣта. Англія первая вступила на путь, по которому пошелъ XIX вѣкъ.

Съ развитіемъ тихой семейной жизни почувствовалась потребность въ книгахъ для домашняго полезнаго чтенія въ тѣсномъ семейномъ кругу, у камина, въ деревенской тиши. Чопорныя ученыя поэмы или придворная поэзія, которая исходя изъ Франціи наводнила міръ своими произведеніями, менѣе всего годились для этой цѣли. Послѣ холоднаго классицизма въ духѣ Попа, въ англійской литературѣ ранѣе, чѣмъ въ другихъ, началось непосредственное изображеніе, еще въ то время, когда дѣвица Скюдери, изображая дворъ великаго короля и общество Людовика XIV, считала необходимымъ переносить дѣйствіе въ древній міръ и описывать Кира—англійскій романъ сталъ изображать дѣйствительную жизнь. Робинзонъ, романъ де Фоэ, былъ первой книгой, гдѣ жизнь и люди изображались внѣ рамокъ античнаго міра и безъ всякой фантастической окраски. Въ Робинзонѣ также впервые изображались подробности дѣйствительной жизни, и давалось очень точное описаніе предметовъ и явленій, на которые прежде никто не обращалъ вниманія. Въ другихъ странахъ искусство еще жило традиціями древности, англійскіе же писатели отдавали уже свое вниманіе тѣсному кругу семейной жизни. За Ричардсономъ, который обстоятельно, но вмѣстѣ съ тѣмъ очень живо описывалъ будничную жизнь, послѣдовалъ наблюдательный, добродушно веселый Фильдингъ, потомъ Гольдсмитъ со своимъ свѣтлымъ міросозерцаніемъ, радушіемъ и неподражаемымъ мастерствомъ въ изображеніи мелочей, затѣмъ рѣзкій сатирикъ Смоллетъ и дерзкій остроумный Лоренсъ Стернъ; Ницше назвалъ его самымъ свободнымъ изъ писателей. Въ то же время трагедія перешла отъ изображенія придворныхъ и аристократическихъ круговъ общества къ жизни среднихъ классовъ, доказывая, что и тамъ происходитъ борьба, волнующая еще болѣе своею общечеловѣчностью, чѣмъ судьбы героевъ и королей.

Живопись вступала на тотъ же путь. Во всѣхъ европейскихъ странахъ въ началѣ вѣка медленно отживало аристократическое искусство, питавшееся Возрожденіемъ. Новое же, глубоко человѣчное искусство, которому суждено было развиться въ XIX вѣкѣ, пустило корни въ плебейской живописи Гогарта (Hogarth). Въ современномъ искусствѣ англичане были новаторами, а нѣмцы и французы консерваторами. Послѣдніе старались еще сохранить на нѣсколько времени умирающее искусство Возрожденія, въ то время какъ англичане продолжали новый путь, начатый въ XVII вѣкѣ голландцами. Англійское искусство имѣло то преимущество, что ничто не мѣшало ему стать самобытнымъ. Англія не имѣла великаго національнаго прошлаго въ искусствѣ: въ XVI и XVII вѣкѣ въ Англіи довольствовались тѣмъ, что приглашали Гольбейна и ванъ-Дейка въ гости и собирали въ картинныхъ галлереяхъ великія произведенія

иностранныхъ мастеровъ. Англійское искусство внезапно и непредвидѣнно возникло въ началѣ XVIII вѣка и развилось уже на исключительно національной почвѣ. Англичане не слѣдовали ни стариннымъ, ни чужимъ образцамъ, не были связаны никакимъ уже выработаннымъ цикломъ сюжетовъ; съ самаго начала они вступили естественнымъ образомъ на путь, по которому другіе народы, связанные традиціей, пошли лишь гораздо позже. Англичане стали непосредственными продолжателями голландцевъ, представителей новѣйшихъ теченій въ искусствѣ XVII в. Передовыя идеи Голландіи перешли послѣ революціи, съ Вильгельмомъ Оранскимъ и королевой Анной, въ Англію. Въ самой же Голландіи въ это время наступила реакція въ классическомъ духѣ, благодаря французскому вторженію 1672 г. Англичане очень твердо и сознательно устояли противъ этого реакціоннаго теченія. Борьба противъ романскаго классицизма ясно выражена даже въ сочиненіяхъ англійскихъ эстетиковъ какъ напримѣръ въ замѣчательной книгѣ Давида Юнга (Young), „Мысли объ оригинальныхъ произведеніяхъ". Оригинальными произведеніями Юнгъ признаетъ лишь тѣ, которыя подражаютъ природѣ, а не произведеніямъ другихъ художниковъ. Вопросъ о томъ, могутъ ли современные художники сравниться съ древними, Юнгъ рѣшаетъ отрицательно, ввиду того, что талантъ новыхъ художниковъ самъ ставитъ себѣ границы, взятыя изъ произведеній древнихъ. Еслибъ они въ самомъ дѣлѣ хотѣли сравняться съ древними, то они, подобно тѣмъ, обращались бы только къ природѣ и тѣмъ самымъ пріобрѣтали самобытность. „Нужно не подражать древнимъ, а уподобляться имъ. Чѣмъ менѣе мы будемъ подражать древнимъ, тѣмъ болѣе мы будемъ имъ уподобляться. Нужно творить не *по* Гомеру, а *подобно* Гомеру".

Самымъ выдающимся представителемъ такого взгляда на искусство былъ Шафтсбюри (Shaftesbury). „Искусство", говорилъ онъ, „отъ покровительства во Франціи королей пострадало. Мы, англичане, живемъ въ эпоху возрожденной свободы и не нуждаемся для созиданія искусства въ честолюбивомъ королѣ, который создаетъ себѣ льстивыхъ придворныхъ живописцевъ щедрыми наградами. Наша гражданская свобода составляетъ достаточно прочный фундаментъ и свобода ведетъ насъ также къ *правдивости* въ искусствѣ".

Такова сущность эстетическаго ученія Шафтсбюри: онъ всегда съ особенною настойчивостью повторяетъ, что „всякая красота есть правда" (all beauty is truth). „Ищите правды и естественности" (Search of truth and nature); „Правда—самая великая сила въ мірѣ, потому что она владычествуетъ даже надъ міромъ воображенія. Но чѣмъ достигается правдивость въ искусствѣ? — Точнѣйшимъ воспроизведеніемъ природы (Strictest imitation of nature)". Подъ словомъ „природа" Шафтсбюри разумѣетъ однако не то, что мы, не преимущественно внѣшнюю природу, явленія внѣшняго міра, а главнымъ образомъ правду человѣческой души. Художникъ долженъ изображать, по его мнѣнію то, что составляетъ *внутренній* міръ человѣка. Шафтсбюри вполнѣ одобряетъ изображеніе въ живописи неодушевленныхъ предметовъ, животныхъ, пейзажей, но гораздо болѣе высокую жизнь, чѣмъ въ лѣсахъ и животныхъ, онъ предполагаетъ въ человѣкѣ, и отраженіе ея онъ считаетъ истиннымъ назначеніемъ искусства. Художникъ никогда не долженъ избирать внѣшность исходнымъ пунктомъ произведенія—это неминуемо приводитъ къ модничанію и театральности,— въ лучшемъ случаѣ къ внѣшней декоративной красотѣ. Она же совершенно исчезаетъ передъ вѣрнымъ изображеніемъ человѣческаго характера. Все внѣшнее ничтожно въ сравненіи съ каждой отдѣльной чертой внутренняго міра.

Это опредѣляетъ вторую черту англійской живописи. Она исходитъ не изъ культа формы cinquecent'истовъ и не изъ стремленія къ живописности,

какъ у голландцевъ. Подобно англійскому роману, она болѣе всего выдѣляетъ духовную сторону жизни, стремится не къ внѣшней красотѣ и привлекательности, а главнымъ образомъ къ отраженію духовной жизни.



Гогартъ: Собственный портретъ.

Изъ этого слѣдуетъ еще третій выводъ. Когда искусство избираетъ своимъ предметомъ внутренній міръ человѣка, то художникъ не можетъ ограничиваться равнодушнымъ списываніемъ съ природы. Онъ непремѣнно будетъ дѣлать выборъ, отмѣчать въ своемъ изображеніи то, что въ каждомъ характерѣ достойно подражанія, или, напротивъ того, заслуживаетъ порицанія — онъ будетъ моралистомъ. Только этимъ онъ удовлетворитъ послѣднему и главному требованію, которое Шафтсбюри ставитъ художнику.

Свобода, завоеванная англичанами революціоннымъ путемъ, перешла отчасти во времена Шафтсбюри въ грубость и разнузданность нравовъ. Послѣ аскетизма пуританъ наступилъ рѣзкій поворотъ къ чувственности и къ бѣшеной разнузданности страстей. Лондонъ былъ притономъ преступниковъ ,пьянство стало эпидемическимъ. Тогда въ интеллигентномъ обществѣ проснулось сознаніе нравственнаго долга. Стали придумывать мѣры для борьбы противъ общей испорченности. Вслѣдствіе этого въ эстетическій идеалъ Шафтсбюри вкрался третій, очень опасный элементъ. Ему казалось, что культурная задача освобожденной Англіи должна распространиться и на искусство, и что художники вмѣстѣ съ поэтами должны стать учителями нравственности.

Если представить себѣ живописца, вполнѣ отвѣчающаго этимъ требованіямъ, то таковымъ является *Гогартъ (Hogarth)* въ хорошемъ и дурномъ смыслѣ этого слова.

Величіе Гогарта заключается главнымъ образомъ въ его независимости отъ всякаго вліянія другихъ временъ и другихъ народовъ. Въ искусствѣ XVIII вѣка господствовалъ академическій духъ. Отвернувшись отъ жизни, оно предалось аллегоріи и повторенію типичныхъ, заимствованныхъ у мастеровъ Ренессанса и застывшихъ въ гипсовыхъ слѣпкахъ формъ. Боги, въ которыхъ уже никто не вѣрилъ, носились, по крайней мѣрѣ, на картинахъ надъ человѣчествомъ, утратившимъ способность восторгаться. Тогда явился Гогартъ, и его проницательный взоръ увидѣлъ новый путь. Онъ сталъ вглядываться въ жизнь, которая окружала его своими безконечно разнообразными и оригинальными картинами, и съ гордостью почувствовалъ себя сыномъ новаго времени. Сквозь застывшія формы прошлаго онъ прозрѣлъ новое пониманіе свободы, народныхъ правъ, простыхъ естественныхъ нравовъ и обычаевъ. Этотъ міръ, открыв-



Гогартъ: Изъ „Жизни падшей женщины“.

шійся его взору, онъ сталъ рисовать со всѣмъ его уродствомъ и со всей красотой. Такимъ образомъ съ Гогарта начинается современное искусство. Его картины и гравюры положили конецъ вывѣтрившемуся идеализму. Онъ твердо и увѣренно ввелъ въ искусство самостоятельное наблюденіе жизни. Онъ шелъ своимъ путемъ, свободный отъ всякихъ вліяній извнѣ, и его трезвое искусство, чуждое блѣднаго болѣзненнаго заимствованнаго идеала красоты, опиралось исключительно на изображеніе окружающей дѣйствительности. „Мнѣ казалось невѣроятнымъ“, писалъ онъ, „—что копированіемъ старыхъ рисунковъ я могъ бы пріобрѣсти способность къ изображенію новаго — а къ этому стремились мои первыя честолюбивыя мечты“. Произведенія старыхъ итальянскихъ мастеровъ, эстетическія воззрѣнія временъ Рафаэля и Караччи, казались ему ненужными и смѣшными. Егонѣсколько, грубая здоровая, искренняя и правдивая живопись живой протестъ противъ идеализма, унаслѣдованнаго отъ Ренессанса и ставшаго пустымъ и ходульнымъ въ творчествѣ эпигоновъ. Природа, писалъ онъ, проста, смиренна и правдива во всемъ, что она творитъ. Такимъ пониманіемъ природы и искусства онъ создалъ англійскую школу живописи на твердой основѣ правдивости.

Гогартъ былъ англичаниномъ по рожденію, характеру и темпераменту. Онъ рисовалъ своихъ соотечественниковъ во всякихъ видахъ, дѣлая этюды иногда среди уличной суеты. Его міръ—Лондонъ, столица міра, old merry England, которая тогда, въ противоположность современной благочестивости, переживала золотой вѣкъ разгула. Такіе нравы, еще не исчезнувшіе теперь, но



Гогартъ: „Изъ жизни кутилы".

скрытые подъ маской лицемѣрія, изображаетъ Гогартъ, вводя зрителя въ игорные притоны, въ залу пирушки, въ каморку поэта, въ погреба, гдѣ скрываются уличные разбойники, въ комнату, гдѣ умираетъ падшая женщина. „Жизнь падшей женщины", изданная въ видѣ серіи отдѣльныхъ картинъ, создала его первый успѣхъ. Послѣ того онъ издалъ еще нѣсколько серій картинъ, обнимающихъ жизнь загубленныхъ людей: „Жизнь кутилы", „Модный бракъ". Онъ изображалъ лондонскую чернь въ общественномъ и нравственномъ смыслѣ; ту, которая ходитъ въ лохмотьяхъ и въ ситцѣ, и ту, которая одѣта въ шелкъ и бархатъ. Въ своихъ теоретическихъ разсужденіяхъ онъ упрекалъ прежнихъ живописцевъ за ихъ историческій стиль и равнодушіе къ жизни средняго класса. Самъ онъ съ большимъ мастерствомъ справляется съ новымъ матеріаломъ. Въ лондонской національной галлереѣ хранятся оригиналы его гравюръ „Mariage à la mode", и по нимъ можно судить о техническомъ совершенствѣ Гогарта. Гравюры, сдѣланныя по этимъ картинамъ, заставляютъ предположить, что рисунокъ оригиналовъ плохъ и невѣренъ, а между тѣмъ картины доказываютъ, что Гогартъ былъ живописцемъ въ истинномъ смыслѣ этого слова. Каррикатурности, которая безобразитъ гравюры, нѣтъ въ оригиналахъ. Творчество Гогарта — строгое безпощадное изображеніе дѣйствительности. Связь его съ современностью самая тѣсная. Среди манерности своего времени Гогартъ самостоятельная, здоровая англо-саксонская натура, полная упорнаго самосознанія и неподкупной честности. Онъ поражаетъ своею проницательностью, своимъ умѣніемъ проникнуть въ самую глубь характера и схватить самыя мимолетныя подробности движенія и мимики, какъ это до него едва ли кто либо умѣлъ дѣлать.



Гогартъ: Изъ „Жизни кутилы".

Со всѣми этими качествами связано, однако, столько же недостатковъ, понижающихъ художественность его произведенія. Слѣдуя эстетическимъ теоріямъ своего времени, Гогартъ считалъ искусство только средствомъ исполнять чуждую ему цѣль. Живопись для него была орудіемъ для передачи всѣхъ измышленій его поэтическо-сатирическаго юмора. Живопись его языкъ. Гогарта поэтому справедливо называли „авторомъ комедій съ кистью въ рукахъ", „Мольеромъ живописи". Другія картины смотрятся, его же—читаются. Текстъ къ его картинамъ является нѣкоторымъ образомъ перенесеніемъ ихъ въ свойственную имъ атмосферу. Лессингъ называлъ театръ своей проповѣдической каѳедрой; для Гогарта такой каѳедрой была живопись. Онъ хотѣлъ, какъ Гамлетъ „отразить природу въ зеркалѣ, показать добродѣтели ея собственныя черты, позору его собственный образъ, вѣку его собственное отраженіе". Картины превращались у него въ проповѣди.

Шесть картинъ „Изъ жизни падшей женщины", съ которыми онъ выступилъ въ 1733 году, существуютъ только въ гравюрахъ — оригиналы ихъ исчезли. Въ нихъ сказались всѣ особенности и недостатки Гогарта. Марія Гекэбаутъ (Hackabaut) пріѣзжаетъ невинной дѣвушкой изъ деревни, на деревенской телегѣ, искать мѣста служанки. Очень скоро ее совращаютъ, она становится любовницей еврейскаго банкира, но скоро покинута имъ по ея же винѣ. Она дѣлается воровкой и попадаетъ въ рабочій домъ. Выпущенная оттуда, она становится подругой уличнаго грабителя и, наконецъ, кончаетъ свою печальную жизнь въ вертепѣ, оставляя послѣ себя жалкаго калѣку мальчика, который на похоронахъ матери забавляется новымъ волчкомъ. На картинѣ, завершающей циклъ,



Гогартъ: Изъ „Моднаго брака".

подруги Маріи прощаются съ ея трупомъ и пьютъ для бодрости водку изъ бутылки, поставленной на крышкѣ гроба. Священникъ, пришедшій отпѣвать тѣло, назначаетъ имъ свиданіе на вечеръ. Второй циклъ, находящійся теперь въ музеѣ Джона Соона (John Soane Museum), рисуетъ въ восьми картинахъ подобную же жизнь молодого человѣка — „кутилы". Будучи студентомъ, онъ обѣщалъ красивой бѣдной дѣвушкѣ жениться на ней, но у него внезапно умираетъ богатый дядя, и онъ начинаетъ вести разгульную жизнь. Отъ своей возлюбленной онъ хочетъ откупиться деньгами, но она съ презрѣніемъ отказывается и зарабатываетъ честнымъ трудомъ пропитаніе себѣ и ребенку. Обольститель ея быстро свершаетъ путь къ гибели," увлекаясь женщинами и картами, но еще разъ поправляетъ свои обстоятельства женитьбой на богатой, старой, одноглазой женщинѣ. Вставши снова на ноги, онъ начинаетъ играть въ карты, попадаетъ въ долговую тюрьму, куда за нимъ слѣдуетъ и жена. Когда рушится послѣдняя надежда — драма, которую онъ предложилъ одному директору театра, отвергнута, и ему не на что даже купить себѣ бутылку эля,—онъ сходитъ съ ума.

На послѣдней картинѣ мы видимъ его безумцемъ, закованнымъ въ цѣпи. Только его первая возлюбленная, Сара Юнгъ изъ Оксфорда, которую онъ такъ постыдно бросилъ, не можетъ его забыть и посѣщаетъ его еще разъ въ сумашедшемъ домѣ. Третья и самая знаменитая серія картинъ закончена была только нѣсколько лѣтъ спустя, послѣ „Жизни кутилы"—въ 1745 году. Гогартъ, очевидно, отнесся съ особою тщательностью къ шести картинамъ „Mariage à la mode", оригиналы которыхъ находятся въ Національной Галлереѣ. Этотъ романъ въ картинахъ по красотѣ исполненія лучшая вещь Гогарта. Самая манера художника спокойнѣе, меньше вставныхъ эпизодовъ. Задолжавшійся лордъ женитъ



Гогартъ: Изъ „Моднаго брака“.

своего сына, истощеннаго разгульной жизнью, на сильной и здоровой дочери альдермэна изъ Сити; рождается дочь, затѣмъ супруги начинаютъ жить каждый по своему. Мужъ застаетъ жену съ любовникомъ, который его закалываетъ. Невѣрная жена въ ужасѣ молитъ умирающаго мужа о прощеніи. Она возвращается въ скучную мѣщанскую обстановку родительскаго дома молодою вдовой, утратившею доброе имя. Тамъ она узнаетъ о казни своего возлюбленнаго и принимаетъ ядъ. Отецъ ея предусмотрительно снимаетъ у нея съ пальца вѣнчальное кольцо прежде, чѣмъ трупъ остылъ — для того, чтобы кольцо не было украдено чужими. Въ слѣдующей серіи Гогартъ становится проповѣдникомъ нравственности и переходитъ къ изображенію уголовныхъ процессовъ. Циклъ „Трудолюбіе и лѣнь“ 1747 года обнимаетъ 12 картинъ; онъ издалъ их только въ дешевыхъ гравюрахъ, желая исключительно дѣйствовать на народную массу. Содержаніе цикла слѣдующее: два молодыхъ ученика поступаютъ на мѣсто къ продавцу суконъ. Одному изъ нихъ трудолюбіе помогаетъ стать участникомъ торговой фирмы, мужемъ красивой дочери хозяина, почтеннымъ альдермэномъ и, наконецъ, лондонскимъ лордъ-мэромъ; лѣнивый же ученикъ идетъ внизъ по наклонной плоскости и становится сначала игрокомъ, потомъ бродягой. Его ссылаютъ, потомъ онъ возвращается и кончаетъ жизнь на эшафотѣ. Въ послѣдній разъ оба товарища встрѣчаются, когда добродѣтельный возвѣщаетъ порочному смертный приговоръ.

Гаррикъ, написавшій эпитафію на могилѣ Гогарта, довольно вѣрно опредѣлилъ его искусство въ слѣдующихъ словахъ:

Покоится здѣсь тотъ, кто зналъ людей,
Кто исполнялъ святой завѣтъ искусства,
Служить добру училъ онъ безъ рѣчей
И, взоръ плѣняя, мягкія будилъ онъ чувства.



Гогартъ: „Дѣвушка съ креветками.

Гогартъ изображалъ на своихъ картинахъ комедіи и драмы поучительнагс характера, чтобы посредствомъ ихъ забавлять, потрясать, исправлять людей. Его пятиактныя трагедіи кончаются всегда торжествомъ добродѣтели и посрамленіемъ порока. Онъ обладалъ искусствомъ, какъ говоритъ про него одинъ современникъ, „вѣшать людей при помощи красокъ“.

Двѣнадцать картинъ изъ жизни прилежнаго и лѣниваго ученика, раздавались рабочимъ, по его желанію, даромъ, какъ воскресная проповѣдь въ картинахъ. Онъ имѣлъ удовлетвореніе видѣть, что гравюры его иногда вызывали общественныя мѣропріятія, и привели, напримѣръ, къ уменьшенію числа кабаковъ.

Но Гаррикъ ошибается, считая служеніе общественной нравственности высшей цѣлью искусства. Существовалъ-ли когда либо живописецъ, похожій на Гогарта? И развѣ Гогартъ живописецъ? Проповѣдническая жилка Гогарта дѣлаетъ его полной противоположностью его предшественниковъ, голландцевъ. Тѣ были живописцами, только живописцами. Они имѣли въ виду лишь взоръ цѣнителя, который пойметъ тонкости ихъ искусства. Человѣкъ былъ для нихъ красочнымъ пятномъ; наибольшую отраду доставлялъ имъ смягченный тѣнями свѣтъ на смятыхъ одеждахъ и тяжелыхъ тѣлахъ. У Гогарта сочетаніе красокъ уступаетъ мѣсто анекдоту. Онъ смотрѣлъ на міръ не глазами живописца, а взоромъ врача, криминалиста, духовника. Тишина, спокойное, простое наблюденіе будничной жизни, домовитость голландскаго искусства совершенно исчезли въ его творчествѣ. Онъ писалъ картины не подъ вліяніемъ чего-либо, привлекавшаго его, какъ живописца; онъ видѣлъ въ людяхъ только актеровъ, исполняющихъ роли, которыя онъ для нихъ придумывалъ. Отчасти это уклоненіе отъ чисто художественныхъ цѣлей объясняется тогдашнимъ господствомъ литературы въ Англіи. Въ странѣ, гдѣ драматическое творчество стало искать сюжетовъ въ обыденной жизни и романъ изображалъ нравы средняго общества, молодая живопись должна была тоже обратиться въ эту сторону. Гогартъ хотѣлъ создать новый родъ живописи,—эпическо-драматическій,—нѣчто параллельное романамъ Смоллета и Ричардсона. Господство разума побуждало художника уступить мѣсто писателю. Онъ самъ говоритъ объ этомъ: „Я старался трактовать свои сюжеты, какъ драматическій писатель. Картина является для меня сценой. Мужчины и женщины мои актеры. Ихъ движенія и дѣйствія своего рода нѣмая драма“.

Съ другой стороны, развитіе полу-литературнаго рода живописи объясняется также измѣненнымъ положеніемъ живописи въ демократической Англіи. Искусство прежде освѣщало лучами красоты лишь жизнь небольшаго количества



Рейнольдсъ: Собственный портретъ.

избранниковъ. Теперь, въ свободной Англіи, оно вступило на широкій путь общей народной жизни и сдѣлалось достояніемъ обширной массы, лишенной развитаго эстетическаго вкуса. Такая широкая распространенность среди народной массы, въ совершенно новыхъ условіяхъ должна была несомнѣнно отразиться на самомъ искусствѣ. Мѣсто прежняго высоко культурнаго любителя занялъ народъ, но какъ и въ средніе вѣка, художественныя произведенія были для народа чѣмъ то вродѣ поученія въ картинахъ—Picturis eruditur populus,—сказалъ Григорій Великій. Для новыхъ потребителей искусства нужны были поэтому прежде всего картины, съ *разсказами* въ краскахъ. Разсказъ могли понять и лишенные художественнаго чутья. Вотъ почему почти всѣ жанровые живописцы въ теченіи почти цѣлаго вѣка шли съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ по пути Гогарта. Нельзя однако считать Гогарта образцомъ безвкусія за то, что онъ популяризовалъ искусство и превратилъ картины въ раскрашенныя проповѣди. Такіе выводы очень опасно дѣлать, и нелогично бранить Гогарта и хвалить Кнауса. Тѣмъ менѣе это умѣстно, что картины Гогарта сравнительно хорошо написаны, между тѣмъ какъ многіе изъ его послѣдователей только и сохраняютъ привлекательность фабулой своихъ картинъ.

Чѣмъ Гогартъ могъ быть, отказавшись отъ своей учительской роли, видно по его портретамъ. Въ нихъ онъ истинно великій художникъ. Его портреты чужды ванъ-Дейковскаго изящества, бывшаго въ модѣ въ Англіи. Они написаны неуклюжей, угловатой англо-саксонской манерой, очень мощной и широкой, и вмѣстѣ съ тѣмъ эскизны въ лучшемъ смыслѣ этого слова. Его „Дѣвушка съ креветками" въ лондонской Національной галлереѣ одна изъ самыхъ совершенныхъ картинъ XIX вѣка.

Въ исторіи живописи вторая половина XVIII вѣка считается преимущественно временемъ портретной живописи, и въ ней англичане занимаютъ первое мѣсто. Ни Гогартъ, ни Рейнольдсъ, ни Гэнсборо не были геніями, подобными Тиціану, Веласкезу или даже Францу Гальсу. Ихъ искусство не равняется искусству величайшихъ портретистовъ, но они выше всѣхъ живописцевъ XVIII вѣка. Они не только лучшіе англійскіе живописцы со временъ ванъ-Дейка, но и вообще первые европейскіе портретисты того времени.

Рейнольдсъ и Гэнсборо жили почти въ одни и тѣ же года. Первый изъ нихъ родился въ 1723 г. и умеръ въ 1792, второй—родился въ 1727 г. и умеръ въ 1788 г. Оба они изображали мужчинъ и женщинъ того же круга общества; они шли по одному и тому же пути рука объ руку. Многія знаменитости перехо-

дили изъ мастерской одного изъ нихъ въ мастерскую другого и изображены на портретахъ и Рейнольдса, и Гэнсборо. Но по такимъ портретамъ ясно видно до чего различны эти два художника, хотя ихъ обыкновенно ставятъ рядомъ и они созданы совершенно одинаковыми условіями. Уже внѣшность ихъ указываетъ на внутреннее различіе.



Рейнольдсъ: Давидъ Гаррикъ.

Рейнольдсъ изображенъ на портретѣ, написанномъ имъ самимъ для флорентійскихъ Уффицій, въ красной мантіи президента академіи, съ беретомъ на головѣ; одна рука его опирается на столъ, гдѣ лежитъ экземпляръ его „Рѣчей" рядомъ съ бюстомъ Микель Анджело. По цвѣту лица виденъ человѣкъ сидячаго образа жизни. Очки съ круглыми большими стеклами указываютъ на то, что онъ рано испортилъ себѣ глаза чтеніемъ книгъ. Гэнсборо съ его тонкимъ римскимъ носомъ, гордо очерченными полными губами и выраженіемъ простоты и утонченности въ лицѣ производитъ, въ противоположность Рейнольдсу, впечатлѣніе джентельмэна и безхитростнаго сына природы. У него свѣжія, нѣжно розовыя щеки, и глубокая душевная жизнь свѣтится въ большихъ голубыхъ, нѣсколько грустныхъ, но свободно глядящихъ на жизнь глазахъ.

Отецъ *Іошуа Рейнольдса* (Ioshua Reynolds) былъ священникъ, очень образованный человѣкъ, директоръ гимназіи. Онъ окрестилъ сына необычайнымъ именемъ съ тѣмъ, чтобы обратить на него вниманіе одного высокопоставленнаго лица, носящаго то же имя. Сынъ предназначался для медицинской дѣятельности, но на мальчика оказали рѣшающее вліяніе нѣкоторыя книги, прочитанныя имъ въ школѣ. Свое призваніе онъ понялъ изъ книги Ричардсона о живописи Книга эта возбудила въ немъ вкусъ къ искусству. Онъ сталъ изучать сочиненія о перспективѣ отца Поццо, читалъ все, что только могъ найти объ искусствѣ, и копировалъ всѣ гравюры, какія только могъ достать. Одинъ изъ самыхъ раннихъ рисунковъ, сохранившихся со временъ его дѣтства, изображаетъ внутренность библіотеки. Девятнадцати лѣтъ онъ попалъ въ Лондонъ къ знаменитому тогда живописцу Гудсону, любимцу тогдашняго знатнаго общества. Тотъ потребовалъ плату въ 120 фунтовъ стерлинговъ (около 1200 рублей). Рейнольдсъ былъ убѣжденъ съ самаго начала, что только въ Лондонѣ онъ можетъ достигнуть настоящаго величія. Въ 1744 году онъ нанялъ себѣ прекрасную квартиру и сталъ широко жить, чтобы обратить на себя вниманіе. Вскорѣ онъ получилъ возможность докончить свое художественное образованіе пребываніемъ въ Италіи. Въ 1746 году онъ написалъ портретъ нѣкоего капитана Кеппеля. Тотъ вскорѣ назначенъ былъ командиромъ эскадры Средиземнаго моря и предложилъ молодому художнику сопутствовать ему въ плаваніи. Въ 1749 году они отправились, и Рейнольдсъ смогъ пробыть три года въ Италіи.

Первымъ его впечатлѣніемъ было горькое разочарованіе. Гдѣ то богатство колорита, котораго онъ ожидалъ отъ итальянскихъ классиковъ по англійскимъ гравюрамъ? Все казалось ему безжизненнымъ, блѣднымъ и вялымъ. Онъ острилъ на этотъ счетъ и говорилъ, что въ Римѣ не на что глядѣть. Въ



Рейнольдсъ: Іосифъ Баретти.

особенности Рафаэль казался ему посредственнымъ художникомъ; его міровая слава представлялась ему случайной. Окруженный величайшими произведеніями художниковъ cinquecento, онъ занимался главнымъ образомъ рисованіемъ каррикатуръ, написалъ пародію на Аѳинскую Школу Рафаэля, изобразивъ членовъ тогдашней англійской колоніи въ Римѣ въ позахъ лицъ на Рафаэлевской картинѣ. Но вскорѣ онъ кореннымъ образомъ измѣнилъ свое мнѣніе и подпалъ подъ обаяніе великихъ мастеровъ прошлаго. Онъ сталъ изо дня въ день бродить по римскимъ галлереямъ, отъ Рубенса къ Тиціану, отъ Корреджіо къ Гвидо Рени и Рафаэлю. Онъ такъ много занимался въ Ватиканѣ, что простудился въ холодныхъ стѣнахъ и втеченіе долгихъ лѣтъ послѣ того страдалъ притупленіемъ слуха. Пребываніе въ Римѣ было для него тѣмъ же, чѣмъ сто лѣтъ спустя была для Ленбаха поѣздка въ Испанію. Уже у Гудсона Рейнольдсъ пріобрѣлъ большой навыкъ въ копированіи и написалъ много копій, въ особенности съ картинъ Гверчино. Во время же своего пребыванія въ Италіи онъ сталъ величайшимъ въ XVIII вѣкѣ знатокомъ старинныхъ мастеровъ. Разсказываютъ, что шевалье ванъ-Лоо, въ свою бытность въ Англіи, въ 1763 году, говорилъ однажды въ присутствіи Рейнольдса о своемъ безошибочномъ умѣніи отличать оригиналы отъ копій. Рейнольдсъ показалъ ему тогда одинъ изъ своихъ этюдовъ по Рембрандту, и ванъ-Лоо принялъ его за несомнѣнный оригиналъ великаго голландца. Въ апрѣлѣ 1752 года Рейнольдсъ оставилъ Римъ и посѣтилъ Неаполь, тосканскіе города и Венецію. Его бѣглыя путевыя замѣтки обнаруживаютъ большее пониманіе итальянскихъ школъ живописи. Онъ занятъ главнымъ образомъ техническими вопросами свѣтотѣни и свѣтовыхъ эффектовъ. Больше всего онъ преклонялся предъ Тиціаномъ и говорилъ, что готовъ бы пожертвовать всѣмъ своимъ состояніемъ, чтобы быть собственникомъ одного изъ главныхъ произведеній Тиціана.

Когда Рейнольдсъ вернулся въ 1752 году въ Лондонъ, ему было тридцать лѣтъ. Талантъ его достигъ полнаго развитія, и любители привѣтствовали его, какъ новаго ванъ-Дейка. Нарисовавъ портретъ миссъ Гуннингсъ, будущей знаменитой лэди Гамильтонъ, въ 1753 г., онъ пріобрѣлъ знаменитость въ художественномъ мірѣ Англіи. Уже въ 1755 году, когда Гогартъ пересталъ писать портреты за неимѣніемъ заказчиковъ, Рейнольдсъ написалъ около 125 портретовъ, и съ тѣхъ поръ у него ежегодно бывало около ста пятидесяти заказовъ, что составляло годовой доходъ приблизительно въ шесть тысячъ фунтовъ стерлинговъ. Онъ сначала жилъ въ St. Martins Lane, модномъ въ то время кварталѣ художниковъ. Но уже въ 1760 году онъ купилъ себѣ домъ въ самой аристократической части Лондона, въ Лэстерскверѣ (№ 47) и отдѣлалъ его съ княжескою пышностью. Мастерская имѣла видъ большой бальной залы и украшена была со всей утонченностью тогдашней роскоши. Длинный корридоръ, ведущій въ мастерскую, увѣшанъ былъ картинами старыхъ мастеровъ. Это было время расцвѣта литературной и театральной жизни Англіи: Гаррикъ стоялъ на высотѣ



Рейнольдсъ: Лордъ Хасфильдъ.

своей славы. Беркъ былъ уже знаменитъ, Джонсонъ писалъ свой словарь, Ричардсонъ достигъ вершины своей славы, Смоллетъ написалъ „Peregrine Pickle", Грэ возбуждалъ общее вниманіе своей поэзіей. Вмѣстѣ съ выдающимися людьми литературнаго и сценическаго міра въ пышную мастерскую Рейнольдса являлись всѣ выдающіеся политики и герои дня, и тамъ шли бесѣды о театрѣ, о закулисныхъ нравахъ, о парламентѣ и придворной жизни, о литературѣ, искусствѣ. Гольдсмитъ былъ частымъ гостемъ Рейнольдса въ то время, когда онъ заканчивалъ своего „Путешественника". Историкъ Гиббонъ, Стернъ, авторъ „Сентиментальнаго Путешествія", тогдашней злобы дня, проводили у него свободные часы, такъ же, какъ и Беркъ, обсуждавшій съ Рейнольдсомъ свои теоріи объ эстетически прекрасномъ и возвышенномъ. Всѣ они предъявляли права на мѣсто въ портретной галлереѣ Рейнольдса, гдѣ собраны были всѣ таланты того времени. Англійская знать тоже заискивала у него. Съ 1752 года и въ теченіи послѣдующихъ 40 лѣтъ заказать портретъ Рейнольдсу считалось необходимымъ условіемъ хорошаго тона. Картины его тотчасъ же распространялись путемъ гравюръ. Гамильтонъ въ своемъ Catalogue raisonné произведеній Рейнольдса насчитываетъ съ 1620 г. не менѣе 675 картинъ, гравированныхъ по оригиналамъ Рейнольдса болѣе, чѣмъ ста художниками; между ними гравюры mezzo tinto Самуэля Кузена самыя тонкія. Только при своей невѣроятной способности работать въ теченіи долгаго ряда годовъ почти безъ перерыва, съ чисто Рубенсовской легкостью и правильностью, Рейнольдсъ имѣлъ возможность кромѣ этихъ портретовъ написать еще цѣлый рядъ картинъ на религіозныя и миѳологическія темы. Многими изъ этихъ картинъ онъ особенно гордился. Онъ работалъ съ большой энергіей, вставалъ рано, завтракалъ въ девять часовъ, ровно въ десять часовъ былъ въ мастерской и работалъ надъ начатыми картинами до одиннадцати. Тогда являлась первая модель, черезъ часъ слѣдующая и т. д. Такъ онъ работалъ до четырехъ часовъ, затѣмъ переодѣвался и принадлежалъ обществу.

Несмотря на свою склонность къ ученымъ занятіямъ, Рейнольдсъ менѣе всего былъ отшельникомъ. Онъ остался холостымъ, послѣ того, какъ Анжелика Кауфманъ отказала ему въ своей рукѣ, но все-таки домъ его былъ однимъ изъ центровъ знатнаго общества въ Лондонѣ. Онъ давалъ балы, на которые приглашалъ лучшее общество, разъѣзжалъ въ роскошной каретѣ, на козлахъ сидѣли лакеи въ голубыхъ ливреяхъ съ серебромъ. По его почину основанъ былъ литературный клубъ, гдѣ онъ бесѣдовалъ о задачахъ литературы и фило-



Рейнольдсъ: Діана, виконтесса Кросби.

софіи съ Джонсономъ, и Гаррикомъ. Онъ получилъ титулъ баронета, а въ 1768 году, когда основана была королевская академія (Royal Academy), онъ сталъ первымъ ея президентомъ. Академическіе обѣды, которые онъ устраивалъ послѣ распредѣленія наградъ, играютъ видную роль въ исторіи англійскаго повареннаго дѣла. Рейнольдсъ обѣщалъ на каждомъ изъ этихъ собраній произносить рѣчь объ искусствѣ. Такимъ путемъ составились въ теченіи двадцати трехъ лѣтъ его президентства пятнадцать рѣчей о живописи, его главное литературное произведеніе. Это не были его первыя теоретическія разсужденія. Уже въ 1750 году Джонсонъ пригласилъ его писать статьи объ искусствѣ въ основаномъ имъ журналѣ „The Idler". Въ 1781 году онъ совершилъ путешествіе по Фландріи и Голландіи и, какъ впослѣдствіи Фромантенъ, написалъ прекрасную книгу о своихъ путевыхъ впечатлѣніяхъ. Въ „рѣчахъ" его литературный талантъ обнаруживаетъ такую зрѣлость, что долгое время приписывали ихъ Берку или Джонсону.

Эстетическіе трактаты также какъ историко-литературныя разсужденія Рейнольдса не утратили значенія до сихъ поръ. Глубина мысли сочетается въ нихъ съ точностью стиля; въ нихъ идетъ рѣчь о законахъ классическаго искусства, о смѣнѣ стилей, о причинахъ высшаго развитія искусства. Правда, что авторъ проповѣдуетъ въ нихъ также эклектизмъ. Современный художникъ, говоритъ онъ, можетъ итти впередъ, только опираясь на великихъ мастеровъ прошлаго; величайшимъ изъ нихъ онъ считалъ Микель-Анджело. Послѣдняя его рѣчь заканчивается слѣдующими словами: „Не безъ внутренняго удовольствія я думаю, о томъ, что мои рѣчи будутъ доказательствомъ моего преклоненія передъ этимъ истинно великимъ художникомъ. Пусть послѣднее имя, которое я произношу въ академіи съ этого мѣста, будетъ именемъ Микель-Анджело". Когда онъ умеръ, другъ его Эдмундъ Беркъ писалъ слѣдующее въ очеркѣ, посвященномъ его памяти: „Сэръ Іошуа Рейнольдсъ былъ однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ людей своего времени. Онъ первый создалъ славу Англіи въ новой области—искусства. Онъ былъ окруженъ величайшимъ почетомъ на родинѣ и на чужбинѣ, передъ нимъ преклонялись цѣнители искусства и ученые, ему льстили знатные люди, и его прославляли выдающіеся поэты". Онъ былъ похороненъ съ величайшими почестями въ соборѣ Св. Павла — лондонскомъ Пантеонѣ. Незаконченныя







Гэнсборо: Входъ въ хижину.





Гэнсборо: Входъ въ хижину.



Рейнольдсъ: Сестры.

передъ смертью картины его были проданы на аукціонѣ за 37.000 фунт. ст., а все оставленное имъ состояніе доходило до 100.000 фунт. ст.

Біографія *Томаса Гэнсборо* (Thomas Gainsborough) имѣетъ совершенно другой характеръ.

Дорога изъ Лондона въ Бирмингамъ одна изъ самыхъ живописныхъ мѣстностей Великобританіи по свѣжести и нѣжности чисто англійскаго ландшафта. Маленькія рѣки извиваются среди холмистой мѣстности. Широкіе луга покрываютъ пышной зеленью нѣжные склоны горъ. Поѣзда желѣзной дороги привлекаютъ сернъ и оленей на опушку лѣса. Благоухающія липы стоятъ задумчиво въ обширныхъ паркахъ, среди которыхъ вьется серебряной лентой рѣка Стуръ. На берегу этой очаровательной рѣки родился Томасъ Гэнсборо въ семьѣ простого сукнопрядильщика.

Рейнольдсъ понялъ свое призваніе изъ увлекшей его книги. Томасъ Гэнсборо, любившій болѣе всего красоту природы, испыталъ первыя рѣшающія ощущенія своей жизни въ лѣсахъ и поляхъ своей родины. Тамъ онъ бродилъ мальчикомъ, часто пропуская школьные часы. „Тома когда нибудь повѣсятъ" говорилъ про него учитель. „Томъ сдѣлается геніемъ", думали про него родители. Онъ рисовалъ виды парковъ и замковъ въ окрестности, и впослѣдствіи говорилъ, что нѣтъ того живописнаго стараго дерева, луга, опушки или рѣчки, на четыре мили вокругъ Сюдбюри, которыхъ онъ бы твердо не помнилъ со времени дѣтства. Подобно Констеблю, онъ въ старости съ благодарностью вспоминалъ о своей родинѣ и всѣхъ ея красотахъ, сдѣлавшихъ его живописцемъ. Среди зеленыхъ



Рейнольдсъ: Миссъ Бингамъ.

луговъ и лѣсовъ своей родины онъ самъ воспиталъ себя. Десяти лѣтъ онъ былъ уже живописцемъ.

Четырехлѣтнее пребываніе въ Лондонѣ прибавило къ тому, что онъ уже зналъ, лишь очень немногое. Обладая изящными манерами, оживленный въ разговорѣ, джентельменъ по природѣ, онъ могъ бы сразу занять положеніе въ обществѣ. Но онъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ слишкомъ скроменъ и простъ, чтобы жить среди свѣтилъ лондонскаго артистическаго міра, и былъ слишкомъ благороденъ и робокъ, чтобы гнаться за успѣхами у публики. Поэтому въ восемнадцать лѣтъ онъ снова вернулся къ себѣ на родину, и ему предстояла неутѣшительная судьба провинціальнаго художника. Онъ по прежнему болѣе всего любилъ лѣсъ. Однажды, когда онъ сидѣлъ на воздухѣ за работой и поднялъ глаза отъ полотна, онъ увидѣлъ предъ собой красивую молодую дѣвушку въ свѣтломъ лѣтнемъ платьѣ; она кокетливо выглядывала изъ за деревьевъ и покраснѣла, когда онъ съ ней робко заговорилъ. Вскорѣ послѣ того Маргарита Буръ сдѣлалась его женой, и бракъ его остался навсегда такой же прелестной идиллiей, какъ то весеннее утро, въ которое онъ познакомился съ Маргаритой.

Женившись въ 19 лѣтъ, онъ поселился въ Ипсвичѣ; это была родина его жены; тамъ онъ и прожилъ пятнадцать лѣтъ въ безмятежномъ счастьи, и былъ увѣренъ, что останется тамъ до смерти. Въ Ипсвичѣ онъ написалъ свои первые портреты и посылалъ ихъ, начиная съ 1761 года, черезъ посредство мѣстнаго комиссіонера на выставки въ Royal Academy. Тамъ онѣ имѣли успѣхъ. Изъ Ипсвича Гэнсборо отправился въ модный курортъ Батъ и писалъ тамъ портреты пріѣзжавшихъ на лѣто гостей. Мало по малу его портреты пріобрѣли извѣстность въ Лондонѣ. Это побудило его переѣхать въ столицу. Въ 1764 году онъ поселяется въ Лондонѣ, въ скромной квартирѣ. У него было мало знакомствъ, и онъ былъ простымъ провинціаломъ въ то время, когда Рейнольдсъ былъ на вершинѣ славы и вернулся уже изъ путешествія по Испаніи и Италіи. Но мало по малу Гэнсборо становился извѣстнымъ. Франклинъ первый позировалъ ему и вскорѣ Гэнсборо сдѣлался любимымъ живописцемъ короля и королевской семьи. Онъ восемь разъ писалъ портреты Георга III, семь разъ Питта, пять разъ Гаррика. Имена лорда канцлера Камбдена, сэра Вильяма Блекстона, Джонсона, Лоренца Стерна, Ричардсона, Берка, Шеридана, м-ссъ Грагэмъ, лэди Монтегью, м-ссъ Сиддонсъ и лэди Вернонъ, лэди Майнартъ и многихъ другихъ знаменитыхъ людей и красавицъ связаны съ именемъ Гэнсборо; его произведенія, кромѣ этюдовъ, состоятъ приблизительно изъ трехсотъ картинъ; изъ нихъ двѣсти



Рейнольдсъ: Портретъ г-жи N-N.

двадцать портретовъ. Это ничтожное количество сравнительно съ двумя тысячами картинъ Рейнольдса. Томасъ Гэнсборо работалъ неправильно. Даже когда онъ бывалъ въ своей мастерской, онъ часто цѣлыми часами стоялъ у окна и глядѣлъ въ даль. Столь же различна во всемъ остальномъ была его жизнь отъ жизни Рейнольдса. Онъ былъ очень неровенъ въ обращеніи, иногда веселъ и блестящъ въ разговорѣ, иногда необычайно грустенъ. Онъ много мечталъ, Рейнольдсъ же писалъ портреты и сочинялъ книги. По вечерамъ онъ обыкновенно сидѣлъ дома съ женой, не писалъ трактатовъ и рѣчей объ искусствѣ, а дѣлалъ этюды или занимался музыкой. Рейнольдсъ соединялъ живопись съ ученостью, Гэнсборо—съ музыкой. О немъ говорили, что онъ писалъ портреты ради денегъ, ландшафты ради удовольствія, а музыкой занимался потому, что не могъ не заниматься ею. У Рейнольдса была огромная библіотека—у Гэнсборо коллекція музыкальныхъ инструментовъ. Даже на картинахъ онъ любилъ изображать свои модели со скрипкой въ рукахъ. Всю свою жизнь онъ состоялъ членомъ музыкальнаго клуба въ Ипсвичѣ и ежегодно проводилъ лѣто тамъ, если не въ Ричмондѣ или Гамстедѣ. Онъ хотѣлъ, чтобы тамъ, среди зелени, его и похоронили. Похороны его были очень тихія. На мирномъ кладбищѣ въ Кью Томасъ Гэнсборо покоится подъ тѣнистыми ивами, вдали отъ шума и суеты столицы. На могилѣ его сэръ Іошуа сказалъ:

„Если Англія когда нибудь сдѣлается такъ богата художественными талантами, что можно будетъ говорить объ англійской школѣ живописи, то имя Гэнсборо перейдетъ въ потомство однимъ изъ первыхъ".

Можно прибавить, что это имя въ настоящее время самое первое.

Іошуа Рейнольдсъ несомнѣнно великій живописецъ и заслуживаетъ почета, съ которымъ къ нему относятся его соотечественники. Въ залѣ реликвій въ Royal Academy хранится кресло Рейнольдса; онъ занималъ его на засѣданіяхъ. Послѣ Рейнольдса всѣ знаменитости Англіи XVIII в. сидѣли на этомъ креслѣ, и видъ его вызываетъ несомнѣнно нѣкоторое благоговѣніе.

Изъ великихъ англійскихъ портретистовъ Рейнольдсъ наиболѣе близкій къ классическимъ мастерамъ, и въ немъ ярче всего выступаютъ качества, составлявшія ихъ силу. Колоритъ Рейнольдса отличается удивительной сочностью, глубиной и силой. Его свѣтотѣни теплы и воздушны. Нѣкоторые портреты Рейнольдса по тонкости тона не уступаютъ Рембрандту, а другіе напоминаютъ благородствомъ красокъ лучшія произведенія ванъ-Дейка. Онъ хорошо



Рейнольдсъ: M-rs Сиддонсъ.

изучилъ весь механизмъ человѣческаго тѣла и обладалъ рѣдкимъ совершенствомъ придавать своимъ моделямъ твердое и непринужденное положеніе. Портреты его—настоящія картины: нѣтъ надобности знать людей, которые на нихъ изображены. Портреты сами по себѣ художественныя произведенія—психологическіе этюды художника, умѣющаго заглядывать въ самую глубину человѣческой души. Списокъ людей, изображенныхъ на портретахъ сэра Іошуа почти за полъ-вѣка, является обстоятельнымъ комментаріемъ англійской исторіи этого періода.

Вотъ передъ нами тонкій портретъ Стерна съ умнымъ насмѣшливымъ выраженіемъ лица; вотъ любопытный богема Оливеръ Гольдсмитъ; онъ тогда уже носилъ въ карманѣ рукопись своего „Векфильдскаго священника". Джонсонъ, одинъ разъ изображенъ у письменнаго стола, на которомъ стоитъ чернильница и лежитъ томъ его англійскаго словаря; на другомъ портретѣ онъ читаетъ своими близорукими глазами, въ неуклюжей тяжелой позѣ. Гаррикъ, переходившій изъ одной мастерской въ другую, изображенъ четыре раза на



Рейнольдсъ: Принцесса Софія Матильда.

портретахъ Рейнольдса. Между портретами военныхъ дѣятелей одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ — портретъ генерала лорда Хасфильда, знаменитаго защитника Гибралтара. Онъ стоитъ на портретѣ твердый, какъ утесъ, и держитъ въ рукѣ ключи отъ крѣпости. Какая разница между этими фигурами и тѣми, которыя мы видимъ на французскихъ портретахъ того времени. Тамъ веселые и привѣтливые министры, галантные, изящные архіепископы, граціозныя маркизы, двигающіяся съ воздушной легкостью по паркету. Рѣзкость индивидуальныхъ чертъ исчезаетъ въ присущей всѣмъ имъ утонченности. А на портретахъ Рейнольдса—головы мыслителей или твердые, прошедшіе школу жизни, характеры. На нѣкоторыхъ лицахъ, грубыхъ и одутловатыхъ, отпечатокъ холодной рѣшительности. Въ непринужденныхъ движеніяхъ видна самоувѣренность и упрямая плебейская гордость. Такой же демократическій отпечатокъ лежитъ и на большинствѣ дамскихъ портретовъ. Ванъ-Дейкъ изображалъ благородныя задумчивыя фигуры, окруженныя еще блескомъ Ренессанса, а въ глубинѣ его картинъ искусно задрапированная занавѣсь, колонны или видъ въ тихія тѣнистыя аллеи обширнаго парка. На портретахъ англійскаго художника строгія дѣятельныя женщины въ будничныхъ платьяхъ, съ умнымъ вдумчивымъ взглядомъ, добрыя матери, окруженныя дѣтьми, которыхъ онѣ нѣжно держатъ въ объятіяхъ. Наружная церемонность исчезла и уступила мѣсто семейственности и любви къ дѣтямъ. Дѣтскіе портреты бездѣтнаго стараго холостяка Рейнольдса были художественнымъ откровеніемъ для тогдашняго поколѣнія и восхищаютъ взоры до сихъ поръ. Въ другихъ дамскихъ портретахъ проявляется характерная для ан-


Рейнольдсъ: Невинность.

гличанъ любовь къ домашнимъ животнымъ и къ спорту. Прекрасная герцогиня Девонширская отстраняетъ на портретѣ Рейнольдса движеніемъ руки ласкающую ее маленькую дочь, которая грозитъ разрушить ей прическу. Другія знатныя дамы на его картинахъ или кормятъ домашнихъ птицъ, или гладятъ комнатныхъ собачекъ. Лэди Спенсеръ изображена въ амазонкѣ съ хлыстомъ въ рукѣ, рядомъ съ лошадью, съ возбужденными отъ верховой ѣзды щеками. Нелли О'Брайенъ была, очевидно актрисой, которая кружила головы мужчинамъ; она способна къ этому и теперь, на картинѣ. Есть что то загадочное, смущающее въ улыбкѣ этого сфинкса — одна Мона Лиза умѣла такъ улыбаться. Но глаза Нелли болѣе полны желаній; чувствуется, что въ теченіи трехъ столѣтій, прошедшихъ со времени Моны Лизы, любовь пріобрѣла новый оттѣнокъ изысканности. Портретъ м-ссъ Сиддонсъ—самый знаменитый среди портретовъ актрисъ, написанныхъ Рейнольдсомъ; м-ссъ Сиддонсъ всѣ художники того времени писали особенно охотно и усердно. Она была дочь актера Роджерса Кэмбля, сестра граціозной актрисы, м-ссъ Твиссъ, портретъ которой (1784 г.) тоже былъ написанъ Рейнольдсомъ; братъ м-ссъ Сиддонсъ, знаменитый Джонъ Филиппъ Кэмбль, семь разъ изображенъ на портретахъ Лауренса въ роли Гамлета, Катона, Коріолана, Ричарда III и другихъ. Рожденная для подмостковъ м-ссъ Сиддонсъ уже ребенкомъ вертѣлась около своихъ родителей на сценѣ и выступала въ провинціи, въ Бирмингамѣ, Манчестерѣ, Батѣ прежде, чѣмъ драматургъ Шериданъ пригласилъ ее въ Лондонъ, въ театръ Друри-Лэнъ. Она дебютировала 10 октября 1782 года и считалась съ тѣхъ поръ самой великой актрисой своего времени. Главной ея ролью была лэди Макбетъ, и въ ней она изображена Ромнеемъ и Лаурейсомъ. Рейнольдсъ написалъ ее въ видѣ музы трагедіи. На ея головѣ вѣнецъ, она сидитъ на тронѣ; тронъ же стоитъ на облакахъ. За нею стоятъ два аллегорическихъ существа—Преступленіе и Раскаяніе—фигуры довольно неудачныя. Но центральная фигура необычайно величественна. Она соединяетъ царственность осанки съ полной непринужденностью въ своей театральной позѣ. У Рейнольдса былъ задуманъ планъ картины за нѣсколько недѣль до того, какъ м-ссъ Сиддонсъ пришла къ нему въ мастерскую осенью 1783 года. „Сядьте на тронъ, для котораго вы рождены, и возбудите во мнѣ представленіе о музѣ трагедіи". Съ этими словами онъ подвелъ ее къ приготовленному мѣсту. „Я сдѣлала нѣсколько шаговъ, разсказываетъ актриса, и приняла тотчасъ же положеніе, которое и было сохранено на картинѣ. Когда портретъ былъ законченъ, сэръ Іошуа сказалъ со своей обычной галантностью: „Я не могу отказаться отъ чести перейти въ потомство на краю вашей одежды". И


Рейнольдсъ: Лэди Каролина Говардъ.

противъ своего обыкновенія— Рейнольдсъ почти никогда не подписывалъ картинъ — онъ большими буквами написалъ свое имя и дату на золотомъ шитьѣ платья актрисы. Первый экземпляръ портрета находится съ 1722 года у лорда Гровенора, второй—въ Дульвичскомъ музеѣ.

Рейнольдсъ любилъ изображать свои модели въ миѳологической или исторической обстановкѣ. Такъ, онъ изобразилъ м-ссъ Гартлей съ ея сыномъ въ видѣ нимфы и молодого Вакха. Дѣвицы Монгомери изображены тремя граціями, увѣнчивающими герму Гименея. Маленькая дѣвочка, сидящая на травѣ, представляетъ собою „пору невинности" („The age of innocence"). Лэди Спенсеръ представлена цыганкой, гадающей своему брату, м-ссъ Шериданъ — св. Цециліей. Такъ называемыя „Пять ангельскихъ головокъ" лондонской національной галлереи представляютъ пять различныхъ видовъ прелестной дѣтской головки маленькой Изабеллы Гордонъ. Гаррикъ представленъ на портретѣ между аллегорическими фигурами трагедіи и комедіи.

Рейнольдсъ самъ очень гордился именно этими превращенными въ жанровыя картины портретами. По его собственнымъ словамъ, онъ писалъ портреты, лишь уступая вкусу публики. Самъ же онъ болѣе всего любилъ историческую живопись. Но такія картины, какъ „Геркулесъ въ дѣтствѣ со змѣей", „Купидонъ, развязывающій поясъ Венеры", „Смерть Дидоны", „Пророкъ Самуилъ мальчикомъ" или „Поклоненіе волхвовъ" менѣе всего заставляютъ сожалѣть о томъ, что Рейнольдсъ слишкомъ рѣдко находилъ время для миѳологическихъ или историческихъ картинъ. Его ангельскія головки — подражаніе Корреджіо, въ драпировкѣ одеждъ онъ слѣдуетъ Гвидо Рени. Изображая Венеру, онъ воспроизводитъ въ болѣе грубомъ видѣ сюжетъ Тиціана. Особенность Рейнольдса сказывается только въ эклектическомъ накопленіи чертъ, заимствованныхъ у старыхъ мастеровъ—ничего новаго въ исторію искусства онъ не вноситъ своимъ историческимъ жанромъ.

И въ этомъ главный недостатокъ Рейнольдса. Гогартъ говорилъ, „что есть только одна школа для художника—это школа природы". Рейнольдсъ же утверждалъ, что „есть только одинъ входъ въ школу природы, и ключъ отъ этой двери у старыхъ мастеровъ". Великіе художники прошлаго постоянно занимали его мысли. Въ своихъ теоретическихъ разсужденіяхъ онъ старался установить катехизисъ для живописи. Онъ воспринялъ основныя ученія лучшихъ художниковъ всѣхъ странъ и старался проникнуть въ тайны творчества древнихъ масте-



Гэнсборо: Собственный портретъ.

ровъ. Этимъ онъ далъ техническую основу англійской школѣ еще не имѣвшей твердыхъ традицій въ искусствѣ. Онъ былъ основателемъ научной техники искуства, почерпнутой у древнихъ, т. е. былъ нѣкоторымъ образомъ Ленбахомъ XVIII в. О смѣшеніи красокъ, о переходахъ свѣтотѣней ни одинъ художникъ такъ много не задумывался теоретически, какъ Рейнольдсъ. Онъ также хорошо или даже лучше зналъ Рубенса, ванъ-Дейка и Рембрандта, чѣмъ своихъ любимцевъ-итальянцевъ. Онъ всю свою жизнь дѣлалъ эксперименты, чтобы понять тайны венеціанскаго колорита. Но это привело его къ такимъ же результатамъ, какъ и Ленбаха. Эксперименты съ цѣлью возсоздать колоритъ древнихъ живописцевъ пагубно отразились на прочности его картинъ. Уже Вальполь указывалъ на это: „Если сэръ Іошуа“, говорилъ онъ, „доволенъ своими собственными разорванными картинами, то онъ счастливѣе и владѣльцевъ этихъ картинъ, и потомства. По моему мнѣнію, за картины его нужно платить годовыми взносами и выплачивать деньги лишь до тѣхъ поръ пока картины держатся“. Гайдонъ (Haydon) же говорилъ слѣдующее: „Рейнольдсу хотѣлось разными хитростями добиться того, чего древніе мастера достигали самыми простыми средствами“. Онъ хотѣлъ искусственно придать своимъ картинамъ старинный видъ, и употреблялъ асфальтъ; но отъ этого большинство его картинъ, утратило вскорѣ всякую свѣжесть.

Позы на портретахъ Рейнольдса, а также и нѣкоторыя подробности напоминаютъ постоянно ванъ-Дейка и другихъ старыхъ живописцевъ. Рейнольдсъ больше всего стремился не только колоритомъ, но и всѣмъ, чѣмъ только возможно, походить на древнихъ; это внесло въ его картины нѣчто надуманное, натянутое. Онъ очень любилъ римлянъ и венеціанцевъ, и даже, быть можетъ, слишкомъ любилъ болонскую школу. Рейнольдсу повредило слишкомъ основательное художественное образованіе, которое онъ получилъ въ Италіи и Голландіи, а также научный характеръ его творчества. Въ его картинахъ чувствуется слишкомъ много художественныхъ воспоминаній, слишкомъ много постороннихъ вліяній. Въ большинствѣ случаевъ онъ умѣетъ объединять и дѣлать нѣчто цѣльное изъ всѣхъ своихъ многочисленныхъ заимствованій, изъ всего, что бралъ у Леонардо, Корреджіо, Веласкеза и Рембрандта. Но даже передъ самой изящной дамой, передъ самымъ румянымъ англійскимъ мальчикомъ, онъ не умѣлъ забывать старыхъ мастеровъ и видѣть только свою модель. Рисуя дѣтей, онъ постоянно думалъ о головкахъ Корреджіо; школьники будили въ немъ мысль о Мурильо, м-ссъ Г[illegible]пей заставляла думать о Леонардо-да-Винчи, м-ссъ Шериданъ—о Рафаэлѣ. [illegible] недостаетъ непосредственности, отличаю-







Гэнсборо: Сестры.



Гэнсборо: М-ссъ Сиддонсъ.

щей великихъ мастеровъ. Сэръ Іошуа искусственно создавалъ свое величіе, опираясь на плечи своихъ предшественниковъ. Этимъ онъ достигалъ въ картинахъ очень интересныхъ эффектовъ, но за то въ его произведеніяхъ чувствуется не дыханіе жизни, а затхлый запахъ масла и лака.

Конечно, по общей массѣ произведеній Гэнсборо нельзя сравнить съ Рейнольдсомъ. Онъ не имѣлъ ни его рабочей силы, ни его блестящей, увѣренной манеры. Во многихъ картинахъ онъ производилъ впечатлѣніе самоучки, который старается кое-какъ справиться со своей задачей. Нѣтъ въ немъ также психологической проницательности Рейнольдса. Портретистъ никогда не можетъ вложить въ изображаемое имъ лицо больше того, что есть въ немъ самомъ. Вотъ почему Рейнольдсъ, проницательный мыслитель, очень много вкладывалъ въ свои портреты, а мечтательный Гэнсборо былъ иногда довольно безпомощнымъ передъ сильными мужскими характерами. По художественному темпераменту онъ скорѣе пейзажистъ и человѣческія модели тоже представлялись ему въ видѣ ландшафтовъ; онѣ возбуждали въ немъ эмоціи, а не склонность къ психологическому анализу. У Рейнольдса во всемъ сказывается намѣренность и сознательная сила, у Гэнсборо преобладаетъ чувство. Рейнольдсъ поэтому всегда непогрѣшимъ, а Гэнсборо неровенъ, часто слабъ. Но лучшими своими картинами онъ гораздо болѣе плѣняетъ, чѣмъ прославленный президентъ академіи.

Гэнсборо также назвалъ передъ смертью одного стараго мастера: „Всѣ мы попадемъ на небо, и ванъ-Дейкъ съ нами всѣми“. Но болѣе всего его отличаетъ отъ Рейнольдса и дѣлаетъ болѣе оригинальнымъ наивная независимость отъ старыхъ мастеровъ. Она обусловлена различіемъ воспитанія двухъ художниковъ. Рейнольдсъ прожилъ два года въ Римѣ, изучалъ всѣ главные города Италіи, побывалъ во Фландріи и Голландіи, изучалъ Рембрандта и восторгался свѣтотѣнями его картинъ. Гэнсборо жилъ въ сельской тиши и не имѣлъ возможности, путешествуя по разнымъ странамъ, полюбить мастеровъ прошлаго. Онъ довольствовался красотами своей родины, изучалъ ихъ съ трогательной простотой, безъ всякой мысли объ академическихъ правилахъ. Онъ жилъ въ Лондонѣ до самой смерти, ни разу не покинувъ Англіи, что придало его картинамъ совершенно другой оттѣнокъ. Рейнольдсъ изучалъ книги и картины, Гэнсборо—только „книгу природы“. Ничто не становилось между художникомъ и



Гэнсборо: М-ссъ Грегамъ.

его моделью, никакой „темный старый мастеръ" не затемняетъ его полотна. Манера Гэнсборо болѣе индивидуальна, а колоритъ прозрачнѣе и свѣжѣе. Характеръ лицъ совершенно иной; они болѣе изящны, граціозны и современны, чѣмъ у Рейнольдса; послѣдній старается приблизить свои модели къ типамъ Ренессанса и возсоздать въ портретахъ классическій античный стиль. Въ картинахъ Гэнсборо выраженъ національный типъ, чисто англійское сочетаніе изысканной нѣжности и аристократической утонченности, которая такъ своеобразно выступаетъ въ произведеніяхъ теперешнихъ англійскихъ живописцевъ.

Развитіе живописи отъ Гогарта до Гэнсборо—значительный періодъ въ англійской исторіи культуры. Гогартъ воплощаетъ собой Джона Буля. Въ его картинахъ слышится рычаніе злого бульдога. Это безцеремонная рѣзкость прекратилась, когда Англія вышла изъ полудѣтскаго періода, въ необычайно изысканное, обаятельное творчество Гэнсборо. Рейнольдсъ по своей старинной мощи болѣе всего напоминаетъ Тинторетто. Гэнсборо съ его совершенно новымъ міромъ фантазіи и граціи является нѣжнымъ, таинственнымъ художникомъ, поэтомъ и волшебникомъ. Онъ напоминаетъ собою Ватто. Прежде слышались глубокіе наростающіе звуки органа—теперь нѣжный, тонкій, серебряный звукъ скрипки. Рейнольдсъ любилъ теплые коричневые и красные тона, а въ лучшихъ картинахъ Гэнсборо въ первый разъ появляется гамма холодныхъ зелено-синихъ тоновъ, которыми пишется теперь большинство англійскихъ картинъ. Все у него мягко и ясно. Тона его излюбленнаго голубого или свѣтло - желтаго шелка прозрачны, фонъ теряется въ мечтательныхъ переливахъ. Самыя фигуры ласково обвѣяны нѣжнымъ воздухомъ.

Онъ создалъ великое произведеніе въ своемъ „Мальчикѣ въ голубомъ" (Blue boy), самой извѣстной и характерной для него картинѣ. Можно описать каждую часть одежды, но невозможно передать гармоніи этого произведенія, тонкій очаровательный цвѣтъ костюма на блестящемъ коричневомъ фонѣ ландшафта. Какъ удивительно поставленъ этотъ прелестный юноша, аристократичный съ головы до ногъ, среди коричневыхъ и зеленыхъ тоновъ осенняго пейзажа



Гэнсборо: Водопой.

съ низкимъ облачнымъ небомъ. Портретъ юноши Буталя самый изящный изъ всѣхъ портретовъ, написанныхъ въ Англіи со времени ванъ Дейка, и вмѣстѣ съ тѣмъ есть нѣчто новое въ его нервности. Въ глазахъ его свѣтится юношеская гордость, и вся фигура выражаетъ чуткость, тревожность. Измѣнились ли человѣческія лица, или художники стали видѣть больше, чѣмъ прежде? У ванъ-Дейка нельзя встрѣтить столь выразительной нервной физіономіи; оттѣнки меланхоліи, глубокая задумчивость, гордая, аристократически изысканная разочарованность — все это Гэнсборо впервые открылъ своимъ чутьемъ и воплотилъ съ рѣдкимъ совершенствомъ.

И тотъ же человѣкъ, который столь совершенно изобразилъ благородное изящество знатнаго юноши, писалъ крестьянскихъ дѣтей, дышащихъ ароматомъ лѣсовъ и луговъ своихъ деревень. Въ дѣтяхъ Іошуа Рейнольдса есть нѣчто, напоминающее Корреджіо, дѣти же Гэнсборо преисполнены простой деревенской живости, необузданной дикости. Эти настоящія дѣти природы играютъ на свободѣ, какъ лѣсные звѣрки. Всего обаятельнѣе на картинахъ Гэнсборо женщины. Въ то время, какъ Рейнольдсъ со своей любовью къ историческому жанру изображалъ ихъ героинями, женщины Гэнсборо съ ихъ нѣжной прозрачной кожей, томнымъ взглядомъ, въ которомъ свѣтится невинность и кокетство, настоящія англичанки XVIII в.

М-ссъ Сиддонсъ изображена имъ не въ театральномъ костюмѣ, а въ простомъ визитномъ платьѣ, не трагической музой, а страстно любящей женщиной, которая была когда то романтичной дѣвочкой и убѣжала съ опасностью жизни изъ монастыря, чтобы выйти замужъ за красиваго молодого актера, игравшаго въ труппѣ ея отца. Сколько изысканности въ ея позѣ, сколько тонкаго вкуса въ композиціи, сколько удивительной чистоты колорита. Кромѣ Ватто ни одинъ изъ прежнихъ мастеровъ не умѣлъ писать такихъ задумчивыхъ, чув-



Гэнсборо: Ландшафтъ.

ственно нѣжныхъ, влажныхъ глазъ. Въ художественномъ отношеніи самымъ замѣчательнымъ произведеніемъ Гэнсборо является портретъ м-ссъ Грагэмъ въ Эдинбургской національной галлереѣ. Великолѣпенъ также портретъ молодыхъ супруговъ Галлетъ, гуляющихъ, нѣжно обнявшись, по уединенной аллеѣ тѣнистаго сада. Хороша также блѣдная томная м-ссъ Парсинсъ съ ея чарующей улыбкой и таинственнымъ языкомъ взора. Гэнсборо не былъ тонкимъ наблюдателемъ, но онъ былъ чуткимъ художникомъ, и умѣлъ проникать въ самую душу, воспринимать игру нервовъ, самый мимолетный оттѣнокъ настроеній. Большинство его картинъ полно трогательной нѣжности и задумчивой меланхоліи, которую онъ, по всей вѣроятности, самъ вкладывалъ въ изображенія своихъ моделей. Онъ видитъ вещи сквозь дымку грусти, какъ Рейнольдсъ видитъ жизнь сквозь книжную мудрость. — У Рейнольдса преобладала воля и разумъ, у Гэнсборо душа и темпераментъ. Разница въ ихъ натурахъ ясно выражается въ томъ, что одинъ изъ нихъ писалъ историческія картины въ свободное отъ портретовъ время, другой же писалъ ландшафты; Гэнсборо сталъ поэтому піонеромъ въ искусствѣ, тогда какъ Рейнольдсъ оставался эпигономъ.

Въ ландшафтной живописи натурализмъ, зародившійся въ эпоху quattro cento, снова заглохъ въ позднемъ Ренессансѣ. Въ XVI вѣкѣ, при общей наклонности къ идеализаціи, распространилось убѣжденіе, что живописецъ долженъ исправлять и природу на картинахъ, также какъ и человѣческое тѣло. Высокому стилю въ изображеніи большихъ фигуръ и сложныхъ композицій соотвѣтствовали ландшафты, понимаемые, какъ рамка для миѳологическихъ сюжетовъ. *Ричардъ Вильсонъ* (Richard Wilson) былъ въ Англіи представителемъ этого



Гэнсборо: Ландшафтъ.

ученія, торжественно провозглашеннаго въ XVII в. Клодомъ Лорреномъ. Родиной души для Вильсона была Италія. Онъ скопилъ себѣ портретами небольшую сумму денегъ, недостававшую сумму взялъ въ долгъ, и почувствовалъ себя только тогда хорошо, когда очутился въ Венеціи. Тамъ, по совѣту Цуккарелли, онъ сталъ писать пейзажи; съ большимъ сочувствіемъ отнесся къ нему Жозефъ Вернэ, знакомый ему по Риму. Вильсонъ былъ на хорошемъ пути и могъ стать извѣстнымъ живописцемъ; во многихъ картинахъ онъ проявилъ тонкое пониманіе и умѣніе писать граціозныя композиціи въ духѣ Клода. Но счастье его не долго длилось. Вильсонъ, какъ и другіе его современники, былъ твердо убѣжденъ, что Богъ создалъ природу только для того, чтобы она служила рамой для несчастій Ніобеи, и фономъ для классической архитектуры. Деревья онъ писалъ поэтому въ видѣ боковыхъ кулисъ, и классическіе храмы англійскаго Клода не представляютъ ничего новаго сравнительно съ тѣмъ, что уже ранѣе было сдѣлано французскими художниками. Когда король, для поощренія его таланта, заказалъ ему однажды картину садовъ въ Кью, неисправимый Вильсонъ изобразилъ вмѣсто королевскаго парка совершенно выдуманный классическій ландшафтъ, и освѣтилъ его солнцемъ Тиволи. Король отослалъ обратно картину. Въ газетахъ появились эпиграммы на его счетъ, Рейнольдсъ острилъ въ своихъ академическихъ рѣчахъ. Вильсонъ съ тѣхъ поръ сталъ проводить время въ кабакахъ, сталъ пьяницей и умеръ семидесяти лѣтъ въ большой нуждѣ.

Англичане слишкомъ любили природу своей родины, чтобы находить удовольствіе въ экзотическихъ, выдуманныхъ пейзажахъ Вильсона. Въ Англіи живъ былъ патріотизмъ и нѣжное чувство къ родинѣ, то же, которое въ XVII вѣкѣ создало въ Голландіи пейзажную живопись. И въ этой области англичане были

призваны стать продолжателями голландцевъ и взростить зародыши поэтической пейзажной живописи. Отрадныя для глазъ пышныя долины, сочная зелень, нѣжно очерченные лѣса съ пестрой листвой, колеблющіяся золотыя нивы и живописные маленькіе сельскіе дома, неописуемо мягкій воздухъ, окружающій все ласковымъ вѣяніемъ,—все это должно было обратить на себя взоръ писателей и художниковъ. Въ XVIII вѣкѣ, лучшая книга, воспѣвавшая красоты природы, была написана англичаниномъ. Джэмсъ Томсонъ въ своихъ „Временахъ года" первый пейзажистъ въ поэзіи. Тэнъ считаетъ, что весь Руссо предвосхищенъ Томсономъ. „За тридцать лѣтъ до Руссо", говоритъ онъ, „Томсонъ передалъ всѣ ощущенія Руссо и почти тѣмъ же стилемъ". Онъ не только, подобно Руссо, глубоко понималъ великія и дикія зрѣлища природы, сгущеніе облаковъ, игру свѣта и красокъ, но ему, кромѣ того нравился запахъ молочныхъ фермъ, онъ любилъ птичекъ, лѣсную тѣнь, свѣтлые луга—все укромное, идиллическое въ природѣ. „Природа, мать міра! твоя неутомимая рука мѣняетъ пестрыя времена года. Какъ высоки, какъ божественно велики твои дѣянія! Какимъ восторгомъ они наполняютъ духъ, побуждая его къ пѣснопѣніямъ".

По странной случайности Томасъ Гэнсборо, первый живописецъ, взглянувшій глазами влюбленнаго на нѣжность англійской природы, прелесть ея сочнозеленыхъ равнинъ, силу ея высокихъ развѣсистыхъ деревьевъ, родился весной того же 1727 года, когда появилась „Весна" Томсона. Что онъ зналъ Томсона и увлекался имъ, видно изъ того, что онъ посвятилъ его памяти граціозную „Музидору" въ лондонской Національной Галлереѣ—очаровательную женщину, которая купаетъ ноги въ лѣсной рѣчкѣ. Въ Royal Academy за всѣ восемнадцать лѣтъ, когда онъ посылалъ туда картины, онъ выставилъ не болѣе шести пейзажей. Всѣ остальные висѣли въ его домѣ, въ Pall Mall, на стѣнахъ его мастерской. Послѣ его смерти вдова устроила распродажу, и продано было пятьдесятъ шесть пейзажей. Гэнсборо можно причислить къ новому вѣку, до того непосредственно поэтичны его картины. Онъ провелъ свою молодость въ идиллическомъ лѣсномъ уединеніи, и былъ созданъ для воспроизведенія мягкой англійской природы. Онъ любилъ журчаніе ручья и голосъ вѣтра. Безмятежный миръ и спокойствіе его собственной жизни отражаются и въ его изображеніяхъ тихой деревенской природы. Свѣтлое настроеніе картинъ Гэнсборо никогда не нарушается грозой. У него была дѣтская нѣжная музыкальная, душа, какъ у Корро. Въ его пейзажахъ нѣтъ дикой величавости. Это мѣсто игръ для дѣтей, отдохновенія для пастуховъ. „Въ картинахъ этого добраго, дѣтски счастливаго человѣка", говоритъ Констэбль, „рисуется покой полудня, дымка сумерекъ, роса и утренняя заря. Глядя на его картины, мы чувствуемъ слезы на глазахъ, и не знаемъ, откуда онѣ явились". Одинокій пастухъ со стадомъ, крестьянинъ, возвращающійся изъ лѣсу съ охапкой дровъ, тѣнистые лѣса, свѣтлыя долины, крестьянскія дѣти весной—вотъ что онъ любилъ писать, и писалъ съ изысканною утонченностью и нѣжной покорностью природѣ. Его ландшафты, какъ бы окна, растворяющіяся на деревенскую природу. Это не композиціи, а непосредственныя зрѣлища плодородной англійской природы. Ежегодно онъ отправлялся жить среди зелени долинъ и писалъ картины рано утромъ, при солнечномъ освѣщеніи. Передъ нимъ возвышалась громада деревьевъ, стада паслись около фермы, тысячи трудолюбивыхъ пчелъ перелетали съ цвѣтка на цвѣтокъ, козы съ козлятами бродили по лугу. Дикій голубокъ ворковалъ, и лѣсныя птицы воспѣвали хвалу Создателю — все это перенесено на картины Гэнсборо. Онѣ мягки и нѣжны, какъ сладкая мелодія, вкрадчиво красивы безъ яркихъ красочныхъ эффектовъ, гармоничны, какъ природа. Хижина съ соломенною кровлею, рѣзко выступающею изъ густой тѣни большихъ деревьевъ, сере-

бряный ручеекъ, окруженный плакучими ивами, мостъ ведущій на большой зеленый лугъ — вотъ сюжеты Гэнсборо. Въ Гровнорской (Grosvenor) галлереѣ хранится его знаменитая картина „Входъ въ хижину" (Cottage Door): молодая крестьянка, держа на рукахъ младшаго изъ своихъ дѣтей, стоитъ у двери деревенской хижины, предъ которою играютъ другія дѣти. Нѣкоторыя изъ нихъ полуголыя. Глубокая тишина царствуетъ вокругъ. Большой старый дубъ опускаетъ съ двухъ сторонъ свои вѣтви надъ крышей, какъ бы защищая ее. Золотые лучи солнца падаютъ на лугъ. Впослѣдствіи одинъ только Фредерикъ Уокеръ (Walker) еще рисовалъ такихъ крестьянокъ и такихъ дѣтей, простыхъ и нѣжныхъ. Изъ четырехъ картинъ Національной Галлереи „Лѣсной пейзажъ", „Водопой", „Рынокъ", „Крестьянскія дѣти"—самая знаменитая „Водопой". На переднемъ планѣ пасутся коровы, около нихъ пастухъ—рабочій изъ Суффолька. На заднемъ планѣ благородный старый нормандскій замокъ, быть можетъ Hedingham Castle около Сюдбюри. Такія картины, какъ эта, дѣлаютъ Англію родиной интимно поэтической пейзажной живописи. Англичане положили начало въ XVIII вѣкѣ портретной и пейзажной живописи. Вскорѣ и другіе народы пошли по тѣмъ же путямъ.



II.

Положенiе искусства на континентѣ.

Гете сравниваетъ исторiю науки съ большой фугой. Голоса отдѣльныхъ народовъ выступаютъ не сразу, а одинъ за другимъ; это сравненiе, уже однажды примѣненное Геттнеромъ, въ высшей степени подходитъ также къ исторiи искусства XVIII вѣка. Поочередно звучатъ голоса трехъ великихъ культурныхъ нацiй—англичанъ, французовъ и нѣмцевъ, и у всѣхъ нихъ слышится одна общая основная нота. Въ той великой борьбѣ, которую называютъ эпохой просвѣщенiя, Англiя шла впереди. Начиная съ половины XVIII вѣка сказалось на материкѣ англiйское влiянiе. Правдивость и простота англiйскихъ нравовъ принимались повсюду за образецъ, и Англiя стала учительницей всѣхъ европейскихъ странъ. На всѣхъ поприщахъ объявляется война переживанiямъ стараго, повсюду начинается исканiе новыхъ формъ.

Конечно, другимъ народамъ было не такъ легко стать на новую почву. Англiя пережила революцiонный перiодъ уже въ XVII вѣкѣ, во Францiи же революцiя только еще подготовлялась. Такимъ образомъ XVIII вѣкъ былъ для всѣхъ другихъ народовъ переходнымъ временемъ, порой величайшихъ противорѣчiй, бури и натиска. Люди предаются разгулу и въ то же время преклоняются предъ добродѣтелью. Рядомъ съ глубокой, нѣсколько сентиментальной любовью къ природѣ слышится сарказмъ. Суевѣрiе процвѣтаетъ на ряду съ наукой и просвѣщенiемъ. Въ аристократическихъ салонахъ, на ряду съ любезными аббатами появляются великiе мыслители, пламенные защитники правъ человѣка. И среди всѣхъ этихъ противоположностей крѣпнетъ уже твердое, вѣрящее въ себя среднее сословiе, готовя себѣ путь къ могуществу.

Представимъ себѣ салонъ времени Ancien Regime, въ немъ господствуетъ остроумiе, гости смѣются и шутятъ. Вдругъ появляется грубый плебей, лишенный свѣтскаго такта, но обладающiй высокимъ аристократическимъ умомъ; онъ презираетъ это общество и хотѣлъ бы передѣлать жизнь по новому. Такое впечатлѣнiе производилъ въ то время только что высту-



Франческо Гойя

пившій въ литературѣ Жанъ Жакъ Руссо. Вольтеръ былъ въ западной Европѣ первымъ плебеемъ, пробившимъ себѣ дорогу въ свѣтское общество, но онъ еще продавалъ свой умъ за деньги. Руссо сдѣлалъ шагъ дальше. Онъ отказался отъ своего мѣста, пересталъ носить шпагу, шолковые чулки и парикъ, одѣлся въ костюмъ простолюдина и сталъ зарабатывать хлѣбъ перепиской нотъ. Онъ былъ, по выраженію Вейганда, первымъ человѣкомъ демократическаго вѣка, начинателемъ новаго времени. Исторической наслѣдственности, традиціямъ вкуса, всему, что извратилось и исказилось въ теченіи вѣковъ, онъ противупоставилъ естественныя формы, отвѣчающія требованіямъ разума. Его борьба противъ сословныхъ различій является прелюдіей къ революціи. „Какъ чудовищны всѣ эти предразсудки. Я не знаю другого постыднаго неравенства кромѣ неравенства характера или воспитанія. Человѣкъ честный по своимъ убѣжденіямъ равенъ всему міру. Нѣтъ такого общественнаго положенія, въ которомъ онъ не былъ бы на своемъ мѣстѣ. Лучше пренебречь знатностью, чѣмъ добродѣтелью, и жена угольщика почтеннѣе любовницы князя". Вотъ слова, обозначающія наступленіе общественнаго переворота.

„Новая Элоиза" вышла въ свѣтъ въ 1761 году. Тринадцать лѣтъ спустя послѣдовалъ „Вертеръ" молодого титана Гете. Свободолюбивый духъ Гете почувствовалъ себя какъ въ тюрьмѣ среди перегородокъ общества. Онъ возстаетъ противъ всякой условности, противъ всякаго подчиненія общественной іерархіи, противъ неподвижныхъ и пошлыхъ предписаній благоустроеннаго общественнаго быта. Вертеръ возмущается противъ насилія во всѣхъ видахъ: „Можно много сказать въ защиту всякихъ законовъ свѣта т. е. приблизительно то же, что можно сказать вообще въ похвалу общества". Онъ смѣется надъ филистерами, которые ежедневно ходятъ гулять по одному и тому же размѣренному пути. Вступивъ въ свѣтское общество, онъ видитъ въ немъ ханжество и жалкія страсти, „которыя къ тому же ходятъ нагишемъ". И это самое общество его оскорбляетъ и съ позоромъ изгоняетъ изъ своей среды: „мастеровые хоронили его, и не было священника за его гробомъ".

Вскорѣ послѣ того выступаетъ молодой Шиллеръ со своими первыми произведеніями. Въ нихъ объявлялась война всѣмъ основамъ человѣческаго общества; это своего рода революціонные манифесты, и если бы они появились впервые теперь, никакой придворный театръ не поставилъ бы ихъ. Во второмъ изданіи „Разбойниковъ" изображенъ былъ въ видѣ виньетки разъяренный левъ,



Гойя: Маха одѣтая.

бросающійся впередъ, и надъ нимъ надпись: „In Tyrannos". Въ этой картинкѣ отразилось глубокое революціонное настроеніе той эпохи: „Меня тошнитъ отъ этого чернильнаго вѣка, когда я читаю о Плутархѣ и о великихъ людяхъ. Позоръ жалкому вѣку кастратовъ, умѣющихъ только пережевывать подвиги прошлыхъ вѣковъ. Будь только возможна теперь армія людей, подобныхъ вамъ, мужи Плутарха, и Германія стала бы республикой, противъ которой Римъ и Спарта казались бы женскими монастырями". „Фіеско" названъ уже въ заглавіи „республиканской трагедіей". „Коварство и любовь" обличаетъ тлѣнъ и порчу нравовъ современнаго Шиллеру обществу. Можно легко прослѣдить — Брандесъ указываетъ это въ своихъ „Основныхъ теченіяхъ",—какъ въ литературныхъ произведеніяхъ того времени падаетъ господствовавшій въ предыдущемъ вѣкѣ интересъ къ отвлеченнымъ идеямъ, къ жизни чувствъ, и какъ вмѣсто него выступаютъ и ростутъ новые идеалы религіознаго, политическаго и общественнаго строя. Писатели становятся смѣлыми борцами. Всѣ они ведутъ освободительную войну противъ закоснѣлой традиціи, нѣкоторые только въ области поэзіи, другіе во всѣхъ областяхъ духовной жизни.

Они произнесли первые боевой кличъ революціи: „свобода, равенство и братство", и слова эти взорвали старый строй, создали демократическій вѣкъ. Они же положили начало новому вѣку тѣмъ, что утратили вѣру въ загробную жизнь.

По странной случайности, единственнымъ въ то время художникомъ, равнымъ литературнымъ Прометеямъ — молодому Гете и молодому Шиллеру, — былъ живописецъ, родившійся въ наиболѣе отсталой, почти средневѣковой странѣ Европы — въ Испаніи. Сравнительно съ прежнимъ испанскимъ искусствомъ, болѣе католическимъ чѣмъ само католичество, преисполненнымъ рыцарскаго и мистическаго духа, творчество Гойя самый рѣзкій поворотъ, который только можно себѣ представить. Переходъ отъ живописи Реласа (Roelas), Коланта (Collantes) и Мурильо къ Гойя ничѣмъ не былъ подготовленъ. *Франциско Гойя* (Francisco Goya) проповѣдывалъ нигилизмъ въ религіозной странѣ. Онъ все отрицаетъ, ни во что не вѣритъ, ничего не ожидаетъ, даже отъ мира и свободы, которыхъ такъ страстно жаждетъ. Въ старинное испанское искусство, питавшееся религіей и догматами, онъ внесъ отрицаніе и сарказмъ. Это не дерзкій смѣхъ необузданнаго юноши надъ академіей, не пустая угроза напудренымъ парикамъ академиковъ. Въ творчествѣ



Гойя: Маха безъ платья.

Гойя проявляется духъ современности, которая начала сомнѣваться во всемъ, чему до того покланялась. Его церковныя картины лишены благочестиваго настроенія и его гравюры полны насмѣшекъ надъ всѣмъ, что прежде считалось святымъ. Онъ смѣется надъ патерами и монахами, надъ одеждой священника, скрывающей человѣческія страсти. Испанское искусство, которое началось слѣпымъ благочестіемъ, становится въ лицѣ Гойя революціоннымъ, свободнымъ, новымъ.

Гойя во всѣхъ своихъ произведеніяхъ человѣкъ новаго вѣка—безпокойная возбужденная натура, нервный какъ декадентъ, полный темперамента. Стиль его портретовъ, композиція, освѣщеніе, манера — все это говоритъ понятнымъ языкомъ нашему времени, и вліяніе Гойя на многихъ современныхъ художниковъ несомнѣнно. Гойя одна изъ самыхъ привлекательныхъ фигуръ начала вѣка. Смѣлость и оригинальность, многосторонность и фантастичность, тонкая наблюдательность, и мощный творческій духъ Гойя привлекаютъ и поражаютъ въ его картинахъ и гравюрахъ сочетаніемъ странности и оригинальности. Его творенія будутъ всегда занимать умъ, какъ тревожныя загадки. Его произведенія, нѣжныя или смѣлыя, ясныя или мрачныя, но всегда трепещущія отъ полноты жизни, никогда не утратятъ своего обаянія. Передъ картиной Гойя, даже передъ любымъ его наброскомъ, нельзя оставаться равнодушнымъ.

Онъ родился въ одной деревушкѣ въ Арагонской провинціи въ 1746 году, и былъ сыномъ мелкаго поселянина. Четырнадцати лѣтъ, послѣ того, какъ онъ уже рисовалъ фрески въ церкви своей родины, онъ поѣхалъ учиться въ Сарагоссу, и тамъ, дерзкій и страстный по природѣ, сдѣлался среди товарищей героемъ всевозможныхъ увеселеній и крупныхъ дракъ. Безпокойный, вѣчно занятый приключеніями, онъ не поддавался никакому правильному воспитанію, перевернулъ все вверхъ дномъ въ мастерской своего учителя, работалъ, когда могъ, дрался на шпагахъ, когда хотѣлъ, замышлялъ мрачные планы освобожденія, исчезалъ, снова появлялся, влюблялся, спасался бѣгствомъ отъ инквизиціи, которая его розыскивала, и, наконецъ, бѣжалъ изъ Мадрида. Такимъ онъ былъ въ двадцать лѣтъ, и такимъ остался на всю жизнь.

Италія, куда онъ бѣжалъ изъ за одной дуэли, его не измѣнила. Тамъ пошли новыя любовныя интриги. Онъ дрался на дуэли, убилъ противника, самъ былъ раненъ, много веселился, много учился, смотрѣлъ и восторгался, но мало



Гойя: Изъ „Капричіо".

писалъ и, главное, мало копировалъ. Этой лѣни онъ былъ обязанъ тѣмъ, что искусство прошлаго не наложило на него цѣпей. Онъ зналъ не много, но тѣмъ, что онъ зналъ, обязанъ былъ только себѣ. Онъ любилъ старыхъ мастеровъ, но совершенно платонически. Произведенія ихъ не сбивали его съ его собственнаго пути. Этимъ объясняются его качества и особенности, странная смѣсь обаятельной прелести и очевидныхъ недостатковъ, тонкости и грубости, изысканности и невѣжества. Онъ также привлекателенъ, какъ и слабъ, геніаленъ и неровенъ. Но именно такимъ Гойя и нравится. При большемъ порядкѣ и мѣрѣ, потерялн бы его хорошія картины; онъ утратилъ бы непосредственность, живость и оригинальность и впалъ бы въ сонную посредственность. Такой, какъ онъ есть, онъ вполнѣ сынъ своей родины. Съ головы до ногъ это испанецъ XVIII вѣка, сынъ павшей Испаніи, умершей отъ малокровія. Въ теченіи цѣлыхъ столѣтій надъ испанской жизнью тяготѣло тяжелое облако, заслонявшее всякую радость, и только изрѣдка, при грозномъ сверканіи молній, появлялись изъ за него неясные образы мрачныхъ деспотовъ, больныхъ аскетовъ и молчаливыхъ мучениковъ. Всѣ свѣтскія влеченія были подавлены, всякая чувственная радость запрещена. Люди проводили цѣлыя ночи въ изученіи кровавыхъ исторій и страшныхъ пророчествъ Ветхаго Завѣта, внимая грозному голосу гнѣвнаго Божества; въ ихъ собственномъ сердцѣ пробуждалось вдохновеніе вѣщателей, и религіозныя галлюцинаціи потрясали ихъ возбужденныя тѣла. Когда началась художественная дѣятельность Гойя, мрачная страна инквизиціи сдѣлалась легкомысленной. Дыханіе революціи коснулось умовъ. Опьяняющій воздухъ мірской радости проникъ повсюду, даже въ монастыри. Боги французскаго Олимпа въ стилѣ рококо внесли смуту въ христіанскій рай. Испанія перестала вѣрить, смѣялась надъ инквизиціей и уже не дрожала отъ страху, когда ей угрожали наказаніями ада. Она сдѣлалась легкомысленной, шаловливой, полной жизни, радостной, граціозной и веселой. Розовые и голубые пастушки Тріанона вступили въ мрачный дворъ Аранхуэца. Литература, вкусъ и искусство прониклись французскимъ вліяніемъ, парижскими нравами, и тотъ же глухой подземный ударъ, отъ котораго дрожала Франція, долженъ былъ потрясти и престолъ Испаніи.

Все это наложило отпечатокъ на творчество Гойя. Но какъ и всякій великій художникъ, онъ не только отразилъ свою эпоху, но и былъ ея вожакомъ, воз-

вѣщавшимъ о грядущихъ временахъ. Онъ, какъ Янусъ, стоитъ на границѣ двухъ столѣтій, между двумя мірами. Гойя послѣдній изъ старыхъ мастеровъ и первый изъ новыхъ, даже въ томъ особомъ смыслѣ, который мы придаемъ теперь этому слову.

Ему поручили изготовить рисунки для испанской королевской фабрики ковровъ, и онъ вступилъ, благодаря этому въ сношенія со дворомъ; въ 1780 году онъ сталъ членомъ академіи Санъ-Фернандо, въ 1786 г. королевскимъ живописцемъ съ жалованіемъ въ 12500 франковъ, а вскорѣ послѣ того — директоромъ Мадридской Академіи. Это былъ самый комичный директоръ академіи, какого только можно было себѣ представить. Гойя — крестьянинъ съ бычачьимъ затылкомъ, сильный какъ матадоръ—принужденъ былъ жить при испанскомъ дворѣ среди изнервленныхъ потомковъ вырождающейся аристократіи, съ болѣзненными усталыми чертами лица, безмолвно влачащими жизнь преждевременными стариками. Понятно, что онъ сталъ любимцемъ женщинъ. Его ненавидѣли придворные за злыя остроты, мужья боялись его за вѣчныя любовныя интриги, всѣ остерегались его, какъ лучшаго мадридскаго дуэлиста, который съ тѣмъ же спокойствіемъ брался за шпагу, какъ мы закуриваемъ папироску. Изучая его произведенія, нужно помнить, чѣмъ онъ былъ въ жизни.



Гойя: Изъ „Каприччіо“.

Гойя былъ слишкомъ большимъ скептикомъ, чтобы относиться съ благоговѣніемъ къ тому, во что онъ болѣе уже не вѣрилъ. Его талантъ былъ слишкомъ современенъ для того, чтобы онъ могъ увлекаться отвлеченностями религіи. Его Распятіе въ музеѣ Прадо просто скучно, это плохой академическій этюдъ. Въ фрескахъ въ Санъ Антоніо-де-ла-Флорида около Мадрида есть красивыя подробности, много движенія, граціи и остроумія. Нѣкоторые ангелы сидятъ очень непочтительно и съ вызывающимъ смѣхомъ разставляютъ ноги à la Тьеполо. На центральной картинѣ святой Антоній Падуанскій воскрешаетъ мертвеца. Болѣе всего художника интересовали зрители происшествія. На балюстрадѣ, которая тянется вокругъ мѣста зрѣлища, онъ изобразилъ прелестныя личики знакомыхъ придворныхъ дамъ. Онѣ кокетливо опираются локтями на балконъ и смотрятъ внизъ. Ихъ полныя мягкія руки многозначительно играютъ вѣеромъ; тяжелые локоны спускаются съ открытыхъ плечъ; страстные глаза манятъ своимъ блескомъ; томная улыбка играетъ на чувственныхъ губахъ.



Гойя: Изъ „Капричіо".

Нѣкоторыя изъ красавицъ какъ будто только что поднялись съ постели, ихъ яркія шелковыя платья помяты. Одна приглаживаетъ волосы, разсыпающіеся на ея нѣжной груди, другая разстегиваетъ томнымъ и разсѣяннымъ движеніемъ рукавъ, и среди глубокихъ мягкихъ складокъ обнажается бѣлоснѣжная рука. Въ этой церковной картинѣ много вызывающаго и блестящаго. Одинъ изъ ангеловъ, представленный въ очень рискованной позѣ, является по нѣкоторымъ свѣдѣніямъ портретомъ знаменитой своими приключеніями герцогини Альба.

Въ своихъ портретахъ Гойя тоже очень неровенъ. Онъ сталъ моднымъ придворнымъ живописцемъ, писалъ портреты политическихъ дѣятелей, ученыхъ, знатныхъ дамъ, актрисъ, всякихъ знаменитостей того времени. Онъ написалъ болѣе двухсотъ портретовъ, но писалъ хорошо лишь тогда, когда это ему нравилось. Въ портретахъ королевской семьи есть нѣчто безнадежно плебейское. Онъ былъ недостаточно серьезенъ, слишкомъ мало владѣлъ офиціальнымъ тономъ, чтобы писать придворныя картины. Онъ какъ будто едва удерживается отъ смѣха, глядя на чопорную ничтожность своихъ моделей. Ему досадно, что онъ долженъ изображать знатныхъ особъ въ величественныхъ позахъ, вмѣсто того, чтобы они, какъ ангелы на фрескахъ Сантъ Антоніо, раскидывали ногами и прыгали черезъ перила. Королева Марія Луиза имѣетъ комичный видъ, а члены семьи Карла Четвертаго походятъ на лавочниковъ, получившихъ большой выигрышъ въ лоттереѣ и нарядившихся для фотографа. Но когда его интересовала работа — все мѣнялось. На парижской выставкѣ 1885 года выставленъ былъ портретъ молодого человѣка въ сѣромъ костюмѣ, превосходящій своей граціозностью Гэнсборо. Съ какой изысканной небрежностью стоитъ этотъ молодой щеголь, напоминающій позой и костюмомъ incroyable'я Карла Верне. Съ какимъ равнодушіемъ относится онъ къ жизни, довольный уже тѣмъ, что къ нему идетъ его костюмъ. Удивительная гармонія сѣрыхъ тоновъ передана съ гармоничностью Гэнсборо. Гойя, рѣзкій и порывистый въ торжественныхъ портретахъ, здѣсь, измѣняясь какъ Протей, писалъ мягкими, нѣжными, вкрадчивыми тонами. Кажется иногда, что онъ сочетаетъ Прудона и Греза съ манерой Веласкеза.

Еще болѣе обаятеленъ Гойя въ своихъ портретахъ молодыхъ дѣвушекъ, когда онъ самъ поддавался очарованію своихъ моделей. Его инфанта донна Марія Іозефа (Прадо) и двѣнадцатилѣтняя королева Изабелла Сицилійская (Се-



Гойя: Изъ „Капричіо“.

вилья)—удивительные портреты; въ нихъ оживаетъ непринужденность и грація цвѣтущей юности, вся поэзія полудѣтскаго возраста, благодаря нѣжности влюбленнаго художника. Увлеченный красотой, онъ забываетъ иронію и думаетъ только о большихъ открытыхъ бархатныхъ глазахъ, о розовыхъ губахъ, о тепломъ колоритѣ лица, изящной тонкости нѣжной молодой шеи, которая поднимается мягкими очертаніями надъ плечами. Также хорошъ двойной портретъ Махи въ академіи Санъ Фернандо. Молодая дѣвушка изображена сначала въ платьѣ, потомъ обнаженной,—оба раза въ одной и той же позѣ: въ картинѣ много своеобразной чувственной прелести. Неумѣлый сарказмъ его официальныхъ портретовъ здѣсь безслѣдно исчезаетъ, мы видимъ въ художникѣ внимательнаго созерцателя; онъ съ увлеченіемъ рисуетъ гармоничныя линіи сіяющаго красотой обаятельнаго молодого тѣла. Прозрачныя одежды на тѣлѣ первой Махи позволяютъ догадываться о томъ,что скрыто подъ ними. На второй картинѣ обнаженное тѣло поетъ торжественную пѣснь плоти. Рисунокъ твердъ, моделировка чрезвычайно нѣжна. Вздрагивающая грудь, тонкія ноги, плутовскіе глаза, нервное тѣло цвѣта слоновой кости, бѣлоснѣжное ложе,—все дышетъ чувственностью и радостью.

Въ подобнаго рода картинахъ Гойя вполнѣ живописецъ нашего времени; независимо отъ всѣхъ правилъ прошлаго, онъ отдается собственному впечатлѣнію. Чары природы покорили его самого—и подъ ихъ обаяніемъ онъ создаетъ долговѣчныя произведенія, въ которыхъ чувствуется могучее дыханіе жизни. И тѣмъ еще Гойя художникъ новаго вѣка, что подобно всѣмъ современнымъ художникамъ, онъ ищетъ новыхъ сочетаній колорита и свѣта.

Очень характерны для измѣнившихся воззрѣній времени его наброски для знаменитыхъ ковровъ въ церкви Санта Барбара. Это его первая работа въ Мадридѣ. Декоративная сторона ихъ очень не совершенна. Двѣ или три хорошенькія молодыя дѣвушки съ большими черными влажными глазами, кое какія красивыя подробности, нѣсколько людей, несущихъ раненыхъ—все это недостаточно вознаграждаетъ за тяжесть композиціи и колорита. Но чрезвычайно ново и важно, что Гойя здѣсь имѣлъ смѣлость пользоваться сценами изъ народной жизни для декоративной живописи, въ то время какъ повсюду еще съ этою цѣлью изображались только условно живописныя fêtes champêtres.

Въ картинахъ масляными красками онъ еще далѣе пошелъ по этому пути.



Гойя: Изъ „Капричіо".

Въ свойственномъ ему бурномъ тонѣ онъ пробовалъ представить живописныя стороны испанской жизни, дома и на улицѣ. Самыя ужасающія вещи, какъ напримѣръ, двѣ большія, написанныя дикой широкой манерой картины удушенія изъ времени французскаго нашествія, чередуются съ изображеніемъ самыхъ обыденныхъ и веселыхъ происшествій. Все написано подъ впечатлѣніемъ видѣннаго быстрыми штрихами и дѣйствуетъ на зрителя со всей непосредственностью эскизовъ, писанныхъ съ натуры. Крупными, поспѣшными мазками написаны чередующіяся передъ нами шумныя сцены общественныхъ празднествъ, на улицахъ и въ циркахъ, процессіи, бои быковъ, разбойники, зачумленные, битвы, народные типы, любовныя сцены—и все это по тонкости наблюденія напоминаетъ Менцеля. „Махи на балконѣ въ галлереѣ Монпансье", „Завтракъ на лугу" „Цвѣточница", „Жнецы", „Возвращеніе съ рынка", „Нападеніе разбойниковъ на обозъ"—самыя пикантныя и яркія изъ картинъ. „Ромерія въ С. Исидорѣ", полна такой искрящейся, трепещущей жизни, какъ картины новѣйшихъ импрессіонистовъ. Нѣсколько красочныхъ пятенъ, нѣсколько твердыхъ бѣшеныхъ ударовъ кисти, и сразу шествіе движется впередъ, группы идутъ своимъ путемъ какъ, напр. въ удивительномъ эскизѣ „Погребеніе" въ академіи С. Фернандо. Молодыя пары кружатся въ бѣшеномъ танцѣ, копья торреадоровъ заливаютъ кровью песокъ арены.

Такому избытку фантазіи медленная живопись масляннными красками не могла удовлетворить. Гойя нуждался въ болѣе быстромъ средствѣ, которое дало бы ему возможность все высказать. Онъ сталъ изготовлять безчисленныя гравюры, прославившія его еще до того, какъ въ немъ начали цѣнить живописца. Таковы „Капричіо", „Бѣдствія войны" „Бои быковъ", „Плѣнники". Въ этихъ фантастическихъ картинахъ онъ излилъ накопившіяся въ его возбужденной, озлобленной душѣ чувства презрѣнія, ненависти, разочарованія, гнѣва. Гравировальная игла была его отравленной стрѣлой; ею онъ поражалъ все, что ему было ненавистно: деспотизмъ, суевѣріе, интриганство, супружескую измѣну, продажную красоту и честь, надменность знатныхъ и унизительное подобострастіе низшихъ. Изъ всѣхъ пороковъ своего времени онъ сдѣлалъ страшную и веселую гекатомбу Тотъ, кто былъ имъ пригвожденъ къ позорному столбу, становится отмѣченнымъ на вѣки. Ни одна его черта, тѣлесная или нравственная, уже не могла быть забытой. Къ тому же онъ продѣлывалъ все это такъ остроумно, что его жертвы не рѣшались жаловаться.


Гойя: Портретъ внучки художника.

Уже въ „Каприччіо" Гойя вполнѣ оригиналенъ — онъ не имѣетъ предшествениковъ въ исторіи искусства. Сатирическіе намеки на суевѣріе народа, злыя нападки на аристократію, на министровъ, на общественныя условія, неслыханныя выходки противъ королевской власти, религіи и ея догматовъ, безжалостныя сатиры противъ инквизиціи и монашескихъ орденовъ наполняютъ эту странную книгу. Едва она появилась въ 1796 году, какъ инквизиція захватила ее. Но Гойя отклонилъ ударъ тѣмъ, что посвятилъ свою книгу королю.

Уже въ этой книгѣ Гойя отнесся къ гравировальному искусству, какъ живописецъ и колористъ. Очертанія намѣчены лишь легкими смѣлыми штрихами. Затѣмъ выступаетъ aquatinta, краска, покрывающая фонъ и дающая глубину, на которой выступаетъ свѣтъ. Нѣсколько царапинъ иглой, черное пятно,свѣтъ, созданный мастерскимъ пользоваиіемъ бѣлыми просвѣтами—этого достаточно, чтобы придать его фигурамъ жизнь и характеръ.

„Бѣдствія войны" задуманы болѣе серьезно. Въ нихъ чувствуется отголосокъ тѣхъ страшиыхъ сценъ, которыя разыгрывались въ Испаніи во время французскаго вторженія и славы Наполеона. Отдѣльныя гравюры достойны сравненія съ лучшими произведеніями Рембрандта, единственнаго среди прежнихъ художниковъ, предъ которымъ Гойя благоговѣлъ. Всѣ слѣдующія серіи, „Бой быковъ", „Пословицы", „Плѣнники", „Фантастическіе ландшафты" указываютъ на долгое изученіе великаго голландскаго мастера. Особенно знамениты семнадцать новыхъ листовъ, которые онъ присоединилъ къ „Бѣдствіямъ войны" въ 1814 году, ко времени возвращенія Фердинанда VII. Это политическое и философское завѣщаніе стараго свободолюбца и смѣлаго мыслителя, послѣдняя упорная борьба за все, что онъ любилъ, противъ всего, что онъ ненавидѣлъ. Съ рѣзкимъ сарказмомъ и святымъ гнѣвомъ онъ борется противъ иитригъ и лицемѣрія обскурантовъ, которые хотятъ подавить прогрессъ и свободу мысли. Съ бѣшенствомъ нападаетъ онъ иа королей, священниковъ и магнатовъ, и стрѣлы его сарказма его настолько же мѣтки, на сколько ядовиты. Трудио себѣ представить, что гравюра подъ названіемъ „Nada" (Мертвецъ поднимается изъ могилы и мертвымъ пальцемъ пишетъ: „nada", т. е. ничего) этотъ смѣлый кличъ предвосхищеннаго нигилизма, брошенный въ лицо средневѣковому обскурантизму,—написана испанцемъ XVIII вѣка.

Повсюду одинаковая ненависть къ тиранамъ, къ общественной несправедливости, человѣческой глупости и тоже безнадежное стремленіе къ смутному идеалу свободы и правды. Эти картины далеки отъ вкрадчивой сказоч-

4



Гойя: Изъ „Капричіо".

ности Калло, отъ буржуазнаго пессимизма Гогарта. Гойя болѣе неумолимъ и рѣзокъ, его фантазія поднимается на болѣе широкихъ крыльяхъ и выше летитъ. Онъ видитъ страшные образы во снѣ, смѣхъ его горькій, гнѣвъ желчный. Онъ мятежникъ, скептикъ, нигилистъ. Его „Скандальная хроника" была эпопеей того времени. Понятно, что такой человѣкъ пересталъ чувствовать себя въ Испаніи, какъ дома, и въ концѣ жизни добровольно отправился въ изгнаніе во Францію.

И здѣсь, въ странѣ революціи, искусство все болѣе освобождалось въ началѣ вѣка отъ переживаній Возрожденія и вступало на новый путь, по которому въ XVII вѣкѣ пошли голландцы и вскорѣ послѣ того англичане.

Все, что до конца XVII вѣка создавалось въ Парижѣ, выходило изъ Италіи времени Льва X. Свѣтъ итальянскаго Возрожденія проникъ во Францію со времени призванія туда Росси Приматичіо. Римъ былъ колыбелью Симона Вуэ и Пуссена. Художники стремились превзойти богатствомъ украшеній и смѣлостью линій итальянцевъ, которыхъ они изучали частью въ Римѣ, частью въ замкѣ Фонтенебло,—этомъ отдѣленіи Рима. Къ этому времени относятся расположенныя этажами изображенія святыхъ Лебрена съ ихъ изящными и театральными движеніями, пышными одеждами, стройными ногами и величавыми жестами. Весь Олимпъ, всѣ святые и герои призывались для славословія великаго короля. Когда хотѣли превозносить его подвиги, то на картинахъ изображался Киръ или Александръ Великій. Люди XVII вѣка не существовали для живописцевъ. Лебренъ и Миньяръ, наслѣдники римской культуры, носились надъ жизнью, не замѣчая ея. Ихъ идеалы устарѣли на сто пятьдесятъ лѣтъ и были искусными повтореніями образцовъ cinquecento.

Но великій король умеръ, и съ нимъ умерли и традиціи Возрожденія. Старое время отжило, и новое начинало заявлять о себѣ. Величавое, чопорное и пышное стало утомлять зрителей послѣ шестидесяти лѣтъ своего блеска и господства въ искусствѣ. Король—солнце умеръ, и солнце итальянскаго Возрожденія зашло. Французское общество свободно вздохнуло. Придворная пышность стала уже тягостной церемоніей, монархическій принципъ невыносимымъ бременемъ. Со смертью Людовика XIV исчезъ кошмаръ, давившій общество исчезла скука, исходившая изъ Версальскаго дворца. Свѣтъ и веселье стали царить въ салонахъ. Всѣ сбросили съ плечъ тяжкую величавость, покинули

пышные дворцы, пріобрѣли маленькіе отели въ Булонскомъ лѣсу; послѣ долгихъ страданій всѣ хотѣли жить весело, молитвы и пышный этикетъ всѣмъ наскучили. Проснулась жажда жизни. Древніе храмы и богини Пуссэна сданы были въ архивъ вмѣстѣ съ благочестивыми мучениками, убивающими плоть, съ выдуманнымъ героизмомъ, пышностью и блескомъ богослуженія и угодничества передъ королемъ. Ихъ замѣнили культъ женщины и соломенная кровля сельской хижины, лѣса, гдѣ можно потеряться въ глуши и обмѣниваться поцѣлуями, нѣжное тѣло, маленькіе носики, все, что вызывало трепетъ наслажденія и вознаграждало за прежній холодъ и чопорность. Лозунгомъ жизни стала любовь.



Гойя: Изъ „Капричіо“.

Такимъ было настроеніе во Франціи, когда умеръ Людовикъ XIV, а въ Голландіи уже выросъ тотъ, кому суждено было воплотить эти мечты, разбить единовластіе боговъ, героевъ и королей и показать знатному обществу его собственное обаятельное отраженіе въ зеркалѣ искусства.

Антуанъ Ватто, (Antoine Watteau), который повернулъ теченіе французскаго искусства въ это новое—голландское—русло, былъ по рожденію и по воспитанію фламандецъ. Онъ родился въ Валансьенѣ, и хотя этотъ городъ принадлежалъ Франціи со времени Нимфенбургскаго мира, онъ по своему характеру былъ вполнѣ фламандскимъ городомъ. Тамъ Ватто увидѣлъ въ церквахъ первыя картины Рубенса и воспитывался подъ руководствомъ Герена въ старофламандскихъ традиціяхъ. Рубенсъ и Теньерсъ были первыми мастерами, вдохновлявшими Ватто. Въ тѣ годы, когда испанская война за наслѣдство превратила французскія пограничныя страны въ большой военный станъ, онъ рисовалъ солдатъ и лагерныя сцены, какъ напримѣръ „Маршъ“ (въ галлереѣ Эдмунда Ротшильда), отрядъ рекрутовъ, поднимающихся въ гору подъ грозой. Потомъ онъ сталъ изображать крестьянскія сцены въ духѣ Теньерса, какъ напримѣръ гравированная. Шеделемъ картина „Возвращеніе изъ кабака“: живописная мѣстность, направо у стола пируетъ группа крестьянъ, другіе же пьяные мужчины и женщины уходятъ домой. Людовикъ XIV уже произнесъ передъ картинами Теньерса свою знаменитую фразу: „Уберите этихъ чучелъ“ (Otez moi ces magots). Теперь чучело, благодаря Ватто, воцарилось во французской живописи. Уже на главной его картинѣ, „Истинное веселье“, изображены типичныя Теньеровскія фигуры. Мужчины приземисты и угловаты, совершенные фламандцы по типу; только костюмы измѣнены по модѣ. Женщины же совершенно утратили фламандскій характеръ:



Франческо Гойя.

чистенькіе чепчики и опрятныя косынки, свѣже выглаженные передники и хорошенькія ножки, такъ легко и быстро шагающія по пыли, что на нихъ совершенно не остается грязи — все это придаетъ поселянкамъ нѣчто привлекательное и составляетъ прямой переходъ къ французской граціи. Изящныя движенія и хорошенькія головки уже обличаютъ въ Ватто будущаго неподражаемаго изобразителя женскаго кокетства.

Жилло и Рубенсъ повели его по этому новому пути. Теньеровскій характеръ его картинъ совершенно исчезаетъ; фигуры становятся граціозными и благородными. Вмѣсто прежнихъ „magots"-изящное французское общество. Жилло былъ первый живописецъ, порвавшій съ торжественнымъ стилемъ Людовика XIV. Онъ началъ изображать веселую жизнь актеровъ и замѣнилъ обитателей Олимпа типами итальянской и французской сцены. Рубенсъ въ своихъ „Садахъ любви" дрезденской и мадридской галлереи первый сталъ призывать къ отплытію на островъ Киприды. Ватто заимствовалъ коечто у всѣхъ своихъ учителей и все таки не походилъ ни на одного изъ нихъ. Прежде онъ бралъ свои типы съ улицы, изъ солдатскихъ лагерей, потомъ перешелъ къ изображенію „галантныхъ пировъ"—„fêtes galantes",—сталъ живописцемъ „общества". Въ его пастухахъ и пастушкахъ изображено элегантное общество Франціи. Боги Олимпа, въ которыхъ болѣе никто уже не вѣрилъ, надѣваютъ костюмы Арлекина и Коломбины. Величіе и паѳосъ замѣнились миніатюрностью, беззаботной веселостью, привлекательностью и изяществомъ. Нарушается архитектурная симметрія картинъ, ландшафты перестаютъ быть декораціями; то, что прежде размѣрялось циркулемъ, становится свободнымъ и легкимъ, также какъ ораторскіе періоды Буало превратились въ рукахъ Вольтера въ сильныя, непринужденно сверкающія фразы. Творчество Ватто—побѣда естественности надъ манерностью, которая господствовала во французскомъ искусствѣ XVII вѣка, основанномъ на итальянскомъ Возрожденіи. Въ одномъ старомъ стихотвореніи говорится:

Parée à la Françoise, un jour Dame Nature
Eut le desir coquet de voir sa portraiture.
Que fit la bonne mère? Elle enfanta Watteau.

Ватто былъ для французскаго искусства тѣмъ же, чѣмъ за сто лѣтъ до того Рубенсъ былъ для фламандскаго — его освободителемъ отъ тягостнаго итальянскаго ига. Въ созданномъ имъ новомъ мірѣ, гдѣ нѣтъ нагихъ богинь, гдѣ корсетъ раскрывается лишь на столько, чтобы показать нѣжность груди, уже

не осталось ничего отъ прошлаго. Это уже не древняя красота, не пластическая холодность Венéры Милосской, не мраморное совершенство Рафаэлевской Галатеи. Въ этихъ нѣжныхъ женскихъ рукахъ, въ этихъ кружевныхъ рукавахъ, изъ которыхъ томно выглядываютъ бѣлоснѣжныя руки, въ тонкихъ таліяхъ и ямочкахъ на подбородкѣ, есть нѣчто кокетливое, тонкое, одухотворенное, превышающее физическую красоту. Юноши Ватто стройны и гибки, женщины неподражаемы со своей тонкой плутовской улыбкой и очаровательными прическами. Его благородный вкусъ въ костюмахъ дѣлалъ его руководителемъ моды. Таинственные ландшафты, дышащіе спокойствіемъ и счастьемъ, разстилаются вокругъ. Эдмондъ де-Гонкуръ справедливо назвалъ Ватто лирикомъ, великимъ поэтомъ XVIII вѣка.



Гойя: Махи на балконѣ.

Дальнѣйшее развитіе французскаго искусства имѣетъ тотъ же характеръ. Портретная живопись утрачиваетъ свой напыщенно парадный характеръ; люди хотятъ быть не церемоніймейстерами, а людьми. Создается новый родъ живописи—пастели; только онѣ могутъ передать своеобразный ароматъ этихъ нѣжныхъ цвѣтковъ, очаровательность этихъ созданій во вкусѣ рококо;—дамъ съ напудренными слегка волосами и влажными мечтательными глазами, какъ ихъ изображали Морисъ Латуръ, Розальба Карьера, и нѣсколько позже швейцарецъ Ліотаръ.

Изъ живописцевъ, которые по примѣру Ватто стали изображать интимную жизнь знатнаго общества, никто не могъ сравниться по тонкости съ этимъ національнымъ геніемъ. *Ланкрэ* (Lancret) и *Патеръ* (Pater) подражали ему въ болѣе грубой, сухой и трезвой манерѣ. Ланкрэ кажется на ряду съ Ватто неуклюжимъ и грубоватымъ, Патеръ болѣе изященъ, но и онъ только поверхностный виртуозъ. Имъ обоимъ недостаетъ въ жизни и въ искусствѣ поэтической одухотворенности Ватто. Ватто заставляетъ вполнѣ вѣрить, что эти граціозныя созданія, стройные нервные юноши, кокетливыя и вмѣстѣ съ тѣмъ прекрасно воспитанныя женщины вполнѣ соотвѣтствуютъ оригиналамъ изъ знатнаго общества. Изъ картинъ же учениковъ Ватто часто выглядываютъ



Антуанъ Ватто.

наемные натурщики и натурщицы, имъ не идутъ изящные костюмы. Эти танцоры, охотники и свѣтскія барышни не совсѣмъ то, что они должны изображать. Но, если забыть о Ватто, то эти французскіе говоруны кажутся необычайно привлекательными. Какъ они граціозны и прирожденно тактичны! Съ какой граціей и ловкостью они умѣютъ привлечь къ себѣ вниманіе и подняться высоко надъ той скукой, въ которой топтались съ природной тяжеловѣсностью ихъ предшественники классической поры! До чего они сдѣлались легкими и свободными! Инстинктивно и безъ всякаго усилія они замѣнили размѣренныя композиціи и правильныя формы классиковъ непринужденными жестами, изящными движеніями.

Даже декоративная живопись все болѣе и болѣе уклонялась отъ надоѣвшаго слѣдованія итальянцамъ. *Франсуа Лемуанъ* (François Lemoine) совершилъ съ помощью Рубенса поворотъ къ чисто французскому стилю, нарядному, пріятному для взора. Его ученикъ *Франсуа Буше* (François Boucher) послѣдовалъ его примѣру. Какъ всѣ художники XVIII вѣка, онъ широко пользовался миѳологіей, бывалъ часто поверхностнымъ; въ своихъ позднѣйшихъ работахъ онъ болѣе ма404еренъ, чѣмъ въ началѣ. Очень важно для развитія французскаго искусства, что Буше давалъ своимъ ученикамъ совѣтъ не слишкомъ подражать великимъ итальянскимъ мастерамъ для того чтобы не стать „холодными какъ ледъ“. Онъ выказалъ себя великимъ реалистомъ въ многочисленныхъ рисункахъ и гравюрахъ и въ очаровательныхъ группахъ дѣтей съ пухлыми щечками; они играютъ въ облакахъ, на музыкальныхъ инструментахъ или стрѣляютъ изъ лука, обсыпаютъ цвѣтами. „Не всякій можетъ быть Бушэ“ сказалъ даже его великій противникъ Давидъ.

Въ творчествѣ *Фрагонара* (Fragonard) воплотилась еще разъ жизнерадостность и легкомысліе, блестящая легкость таланта, обаятельная вкрадчивость и твердость французскаго искусства XVIII вѣка. Фрагонаръ писалъ все. Его большія декоративныя картины были бѣглыми набросками, сверкающими полнотой жизни и вдохновеніемъ; на нихъ пастушескія сцены и будничныя происшествія смѣняются группами дѣтей, читающими женщинами, игроками на гитарѣ. Фрагонаръ игривый, умный живописецъ. Никто не изображалъ такъ часто, какъ онъ, поцѣлуи влюбленныхъ. Знаменита его гравюра „L'armoire“ (1778) гдѣ онъ уже стоитъ вполнѣ на твердой почвѣ народной жизни: крестьянинъ съ кнутомъ въ рукахъ открываетъ съ помощью жены дверцы огромнаго платяного шкафа, куда спрятанъ красивый юноша. Рядомъ стоитъ хорошенькая крестьянская дѣвушка и плачетъ отъ стыда, закрываясь передникомъ. Въ глубинѣ изумленныя лица маленькихъ братьевъ и сестеръ.



Ватто: Настоящее веселье.

Жанъ де Труа (Jean F. de Troy) позволялъ себѣ въ картинахъ большія вольности. Въ его „Объясненіи въ любви“ и „Подвязкѣ“ появляется фривольный тонъ, который впослѣдствіи введенъ былъ въ моду Бодуэномъ. Но онъ господствовалъ лишь очень недолго. Жизнь начинала дѣлаться серьезной и въ этомъ можно убѣдиться, разсматривая гравюры того времени; въ болѣе старыхъ, еще относящихся къ расцвѣту стиля рококо, господствуютъ радость и веселье. Аристократія, наслѣдница старой культуры, умѣла съ большой утонченностью превращать жизнь въ праздникъ. Шолковые шлейфы шуршатъ по паркету, несутся въ танцахъ шолковые сапожки, глаза горятъ, драгоцѣнные камни сверкаютъ, бѣлыя плечи вздрагиваютъ. Стройные кавалеры увлекаютъ легкихъ танцовщицъ. Всѣ весело болтаютъ. Женщины обмахиваются вѣерами. Мальтійскіе кавалеры и аббаты, стоя за креслами, ухаживаютъ за дамами. Эта осень старой французской культуры была обаятельно прекрасна для счастливыхъ, и эти счастливые умѣли пользоваться жизнью въ веселыхъ, феерически освѣщенныхъ венеціанскими люстрами покояхъ, гдѣ розовые амуры улыбались съ высоты свѣтлыхъ, обведенныхъ золотомъ стѣнъ.

При Людовикѣ XVI французскій салонъ получилъ уже совершенно иной видъ. Его стѣны и вся архитектура стали болѣе мрачными. На потолкахъ еще играютъ боги любви, но они забыты, какъ духи прошлаго. Вокругъ колоннъ пусто, исчезли танцующія пары; праздничное настроеніе покинуло обширные покои: въ нихъ виднѣются только кое гдѣ бесѣдующія группы; мужчины играютъ въ карты, дамы читаютъ философскія книги. Соціальные и политическіе интересы стали болѣе всего занимать образованное общество. Въ пятидесятыхъ годахъ появились многочисленныя книги о торговлѣ и государственномъ устройствѣ. Въ гостинныхъ толковали и спорили о парламентахъ, іезуитахъ. Просвѣщеніе уже всюду одержало побѣду. Съ этимъ уже болѣе не гармонировало исканіе развлеченій. Это еще прежнее общество, но утратившее любовь къ удовольствіямъ. Уже чувствуется повсюду атмосфера 1789 года. Общество стало серьезнымъ и мрачнымъ, какъ бы предчувствуя грядущее. Оно стало добродѣтельнымъ, какъ будто бы это могло предотвратить событія, которымъ суждено было кореннымъ образомъ измѣнить всѣ условія общественнаго строя и быта Франціи.

Дидро былъ самымъ полнымъ выразителемъ этого измѣнившагося духа времени. Искусство тоже хотѣли сдѣлать добродѣтельнымъ и содѣйствующимъ улучшенію нравовъ. Поэтому Дидро сталъ защитникомъ сентиментальныхъ мелодрамъ въ искусствѣ и предпочиталъ ихъ пирамъ живописцевъ въ духѣ Рококо. Онъ бы хотѣлъ, чтобы Бушэ бралъ свои сюжеты изъ глубины обществен-



Ж. Грёзъ.

наго разврата, ибо только возвышенная нравственная цѣль могла по его мнѣнію, создать новый стиль. А между тѣмъ самая идея честности и невинности стала чуждой Бушэ; новыя же времена требовали, по мнѣнію Дидро, добродѣтели и хорошихъ нравовъ. Гдѣ же найти эту добродѣтель? Конечно тамъ, гдѣ ее открылъ Руссо; онъ училъ, что человѣкъ былъ добръ, благороденъ, готовъ къ самопожертвованію, когда его создала природа, и только цивилизація испортила его. Слѣдовательно, чѣмъ культурнѣе люди, тѣмъ они безнравственнѣе, и если можно гдѣ либо найти еще добродѣтель, то только въ народной массѣ, мало затронутой культурой. Благородное сердце не можетъ биться подъ нарядным жилетомъ, а только подъ шерстяной курткой. Счастливое невѣдѣніе маленькаго савояра, который, стоя на церковной паперти, ѣстъ кусокъ сыру или апельсинъ, гораздо ближе къ первобытному совершенству человѣка, чѣмъ хитроумная ученость остроумнѣйшаго изъ энциклопедистовъ. У этихъ благородныхъ первобытныхъ существъ надо искать тайны добродѣтелей; высшее сословіе ихъ утратило въ широкомъ потокѣ просвѣщенія. Такимъ образомъ, подъ прикрытіемъ философіи Руссо, третье сословіе вступило во французскій салонъ. У „человѣка изъ народа“ хотѣли научиться стать снова простыми, безпритязательными и добродѣтельными. По жестокой ироніи судьбы этотъ „человѣкъ изъ народа“ впослѣдствіи, когда на Place de la Grève воздвигнуты были гильотины, оказался далеко не такимъ скромнымъ, кроткимъ и самоотверженнымъ, какъ это предполагало знатное общество.

Грёзъ (Greuze)—представитель того момента французскаго искусства, когда закончился веселый карнавалъ рококо, и настало время поста и покаянія. Отъ искусства стали требовать не наслажденія, а поученія, исправленія людей, примѣровъ для назиданія и обращенія, для того, чтобы остерегать нечестивыхъ. „Представить добродѣтель въ привлекательномъ свѣтѣ, порокъ въ отвратительномъ и уродливомъ—вотъ назначеніе всякаго порядочнаго человѣка, когда онъ беретъ въ руки перо, кисть или рѣзецъ“. Этими словами Дидро опредѣлилъ программу своего времени. Онъ бы хотѣлъ, чтобы злодѣй, попадая на художественную выставку, чувствовалъ угрызенія совѣсти и прочелъ бы свой приговоръ, глядя на картины.

„Если онъ очутится на выставкѣ, пусть ему будетъ страшно поднять глаза на картину.“ Дидро требовалъ, чтобы живописецъ былъ педагогомъ и превращалъ свои картины въ нравоучительные разсказы. Грёзъ выполнилъ эти требованія. Это французскій Гогартъ, рисующій то въ мрачныхъ краскахъ ужасъ нищеты и горе, вносимое въ семью пьянствомъ отца, то напротивъ въ



Грёзъ: Паралитикъ.

свѣтлыхъ краскахъ, любовь дѣтей къ родителямъ и плоды благотворительности. Какъ и Гогартъ, Грёзъ старается усилить нравоучительность картинъ выборомъ подходящихъ заглавій. Таково происхожденіе картинъ: „Проклятіе отца", „Утѣшеніе старости", „Наказаніе сына", „Неблагодарный сынъ", „Любимая мать", „Избалованное дитя", „Уходъ семьи за отцомъ паралитикомъ или плоды хорошаго воспитанія". Грёзъ, подобно Гогарту, любилъ также трактовать нравоучительные сюжеты въ циклахъ картинъ, заканчивающихся всегда торжествомъ добродѣтели и посрамленіемъ порока. Самый обширный изъ этихъ дидактическихъ романовъ, „Bazile et Thibaut", рисуетъ въ двадцати шести главахъ вліяніе хорошаго воспитанія на весь ходъ жизни человѣка; какъ и въ исторіи Гогарта о двухъ ткачахъ, въ концѣ хорошо воспитанный Тибо произноситъ смертный приговоръ своему дурно воспитанному старому товарищу Базилю, ставшему убійцей. Если же все таки эти апостолы добрыхъ нравовъ отличны другъ отъ друга, то это объясняется различіемъ публики, къ которой они обращались.

Гогартъ *обличалъ* пороки третьяго сословія, для того, чтобы поднять его нравственный уровень. Развратъ, кровопролитіе, разгулъ, оргіи—вотъ русло, въ которое, бушуя и пѣнясь, выливалось въ то время въ Англіи бурное теченіе разнузданнаго народнаго духа. Гогартъ занесъ надъ этими озвѣрѣлыми людьми бичъ нравственности, проявляя пуританскую строгость и полицейскую твердость; всякая снисходительность была бы неумѣстной. Ихъ жалѣть не слѣдовало. Подъ каждой клѣткой онъ подписываетъ названіе порока, который тамъ заключенъ и примѣняетъ къ нему то наказаніе, которое указано относительно его въ св. Писаніи. Онъ обличаетъ пороки во всемъ ихъ уродствѣ, во всей грязи, и такъ ихъ караетъ, что самая испорченная совѣсть должна ихъ узнать и возненавидѣть.



Грёзъ: Чтеніе Библіи.

Грезъ же пользуется третьимъ сословіемъ, какъ *зеркаломъ добродѣтели*; въ благородныхъ свойствахъ простыхъ людей онъ усматриваетъ назиданіе для погрязшей въ порокахъ аристократіи. Онъ менѣе самобытенъ, чѣмъ Гогартъ, и никогда не забываетъ, что живетъ среди самаго утонченнаго общества въ исторіи. Онъ не топитъ виновнаго, чтобы создать отпугивающій примѣръ, а всегда оставляетъ открытой дверь для раскаянія. Онъ знаетъ, что нельзя слишкомъ многаго требовать отъ нервовъ знатнаго общества, и хочетъ только слегка тронуть зрителей. Онъ пишетъ не для пьяныхъ англичанъ, а для благоухающихъ маркизовъ, которые впослѣдствіи съ рыцарской учтивостью дѣлали поклонъ предъ гильотиной, и для чувствительныхъ дамъ; имъ добродѣтель доставляла теперь такое же пріятное ощущеніе, какъ прежде отсутствіе добродѣтели. Они привѣтствовали въ художникѣ священнослужителя оргіи добродѣтели, на празднество которой они сошлись. Въ первую половину вѣка люди кружились въ пляскѣ жизни легкомысленнѣе, чѣмъ когда либо; вторая половина стала слезоточивой, требующей награды за добродѣтель и наказанія за порокъ, честности, наивности и невинности. Современники безконечно превозносили Грёза именно за добродѣтельный характеръ его картинъ; такъ же, какъ въ Англіи, и во Франціи стали вдругъ приписывать главное значеніе не самому искусству, а побочному, связанному съ нимъ обстоятельству. Когда Грёзъ превращалъ картины въ доводъ, искусство перестало быть цѣлью, а стало только средствомъ. Грёзъ писалъ вмѣсто картинъ дидактическія поэмы, стараясь дѣлать ихъ какъ можно болѣе мелодраматичными, и попалъ на такую же мель, какъ и Гогартъ и всѣ живописцы жанристы, которые хотѣли быть болѣе чѣмъ живописцами. Грёзъ часто излишнимъ образомъ подчеркивалъ нравоученія и впадалъ

въ театральность. Его „Проклятіе отца" въ Луврѣ, гдѣ изображенъ взбѣшенный старикъ, дико бѣгущій отъ него сынъ и плачущія маленькія дѣти, имѣетъ видъ послѣдняго акта мелодрамы. „Деревенская свадьба", гдѣ тесть даетъ молодому супругу кошель съ приданымъ, и говоритъ: „Будьте счастливы", могла бы также быть названной „Послѣднее благословеніе отца". На картинѣ, гдѣ знатная дама подводитъ свою маленькую дочь къ кровати двухъ бѣдняковъ и даетъ такимъ образомъ примѣръ милосердія, на картинѣ сами зрители, какъ на сценѣ, растроганы происходящими похвальными и трогательными событіями. Грёзъ былъ во Франціи отцомъ жанровой живописи; это варварское повѣствовательное искусство замѣнило здоровый, художественный реализмъ голландцевъ живыми картинами, отражающими *литературную* идею. Но все таки въ психологическомъ отношеніи Грёзъ, какъ и Гогартъ, сдѣлалъ шагъ впередъ. Во французскомъ искусствѣ немного до него было художниковъ, которые умѣли бы такъ тонко изображать душевныя переживанія, какъ Грёзъ въ своемъ „Чтеніи библіи". Впечатлѣніе читаемаго различно отражается на лицахъ слушателей, сообразно съ характеромъ и пониманіемъ каждаго. Въ этомъ было нѣчто новое сравнительно съ улыбающимися богами Бушэ. Грёзъ къ тому же умѣлъ быть художественно-обаятельнымъ, когда рѣшался иногда отречься отъ поучительнаго тона—это доказываютъ его нѣжныя розовыя головки молодыхъ дѣвушекъ. Онъ безъ устали рисовалъ красивыхъ дѣтей во всевозможныхъ позахъ—въ томъ очаровательномъ возрастѣ, когда хорошенькія ножки прикрываются первымъ длиннымъ платьемъ. Блондинки или брюнетки, съ голубой ленточкой въ волосахъ, съ пучкомъ цвѣтовъ у корсажа, онѣ, какъ молодыя голубки, глядятъ вдаль большими карими дѣтскими глазами, съ вопросомъ и предчувствіемъ чего-то. Легкій газъ прикрываетъ нѣжныя линіи шеи, плечи едва округлены, надутыя губки свѣжи, какъ утренняя роса, и только слегка волнистая линія бюста обличаетъ въ ребенкѣ женщину. Съ этимъ дѣвичьимъ типомъ навсегда будетъ связано имя Грёза, какъ имя Леонардо съ задумчиво-улыбающейся головой загадочной Моны Лизы. Въ этомъ образѣ дѣвушки Грёзъ неподражаемо тонко воплотилъ идеалъ невинности кончающагося XVIII вѣка и далъ своимъ современникамъ новое эстетическое ощущеніе. И пресыщенное общество, которое уже исчерпало все дозволенное, окунулось съ наслажденіемъ въ невѣдомую, таинственно-журчащую струю. Пресытившись игривымъ шампанскимъ времени



Грёзъ: Разбитая кружка.



Грѣзъ: Вдова.

рококо, всѣ рады были для разнообразія простому черному хлѣбу. Такимъ образомъ среднее сословіе создало искусство, столь же здоровое, какъ его источникъ.

Шардэнъ, (Chardin), сынъ столяра, глава этого демократическаго искусства XVIII вѣка. На ряду съ Грёзомъ, живописцемъ утонченности, онъ кажется добродушнымъ здоровымъ человѣкомъ средняго класса, какъ бы воскресшимъ голландцемъ лучшей поры. До конца XVII вѣка король былъ центромъ всего, единственной личностью, которая имѣла право выступать самостоятельно и служить мѣриломъ для остального міра; затѣмъ придворные круги стали считать себя единственно имѣющими право на пользованіе жизнью и искусствомъ. Теперь же достигнута была третья ступень: „общество" смѣнилось свободнымъ, здоровымъ третьимъ сословіемъ.

Шардэнъ не получилъ правильнаго образованія—вывѣска для костоправа была первой работой, создавшей ему извѣстность. На картинѣ изображенъ костоправъ въ своей лавкѣ. Онъ оказываетъ помощь раненому на дуэли. Вокругъ стоятъ любопытные, и полицейскій комиссаръ составляетъ протоколъ съ серьезнымъ дѣловымъ видомъ. Это первая картина изъ парижской народной жизни. Шардэнъ, буржуа родомъ, остался навсегда изобразителемъ буржуазной семейной жизни. Онъ Ватто третьяго сословія. Грёзъ обязанъ былъ своимъ успѣхомъ прежде всего мастерскому воплощенію нравственныхъ идеаловъ своего времени. Тогдашнему обществу интересно было узнать, что есть красота въ мирной жизни супруговъ, что молодыя матери хорошо дѣлаютъ, если сами кормятъ дѣтей грудью, не отдавая ихъ кормилицамъ, что человѣкъ долженъ раскаиваться въ своихъ ошибкахъ, и что уваженіе къ отцу и матери даетъ долгую жизнь. Въ наше время никому не нужно этихъ мудрыхъ совѣтовъ. Никто не видитъ необходимости въ иллюстраціяхъ къ десяти заповѣдямъ, и поэтому становятся все болѣе замѣтными манерность и адвокатскія уловки художника, занятаго эффектной сценировкой нравоученій. Шардэнъ же производитъ и теперь такое же свѣжее впечатлѣніе, какъ сто лѣтъ тому назадъ, потому что онъ былъ художникомъ, не разсказывалъ, а просто изображалъ. Онъ былъ реалистомъ высшей


Шардэнъ: Поставщица.

пробы. По своему изощренному пониманію тоновъ Шардэнъ принадлежитъ къ благородной семьѣ Терборговъ. Картины его не имѣютъ „темы". Прачка, служанка, чистящая овощи, хозяйка за своими разнообразными занятіями — вотъ міръ Шардэна. Атмосфера, въ которой движутся его фигуры—мерцающій свѣтъ въ полутемной кухнѣ; область его наблюденій — царство солнечныхъ лучей, играющихъ на бѣлыхъ скатертяхъ и темныхъ стѣнахъ. Шардэнъ жилъ въ скромной мастерской, подъ самой крышей, въ тихой темной комнатѣ, большею частью наполненной овощами, нужными ему для его картинъ. Вѣяло чѣмъ то возвышеннымъ и поэтичнымъ въ этихъ темныхъ стѣнахъ, гдѣ сочная зелень овощей такъ хорошо выдѣлялась на глубокой темнотѣ стѣнъ, и гдѣ бѣлая скатерть впитывала въ себя весь серебристо сѣрый свѣтъ, врывающійся въ высокое маленькое окно на крышѣ. Въ этомъ мирномъ, гармонично освѣщенномъ уголкѣ разыгрывались маленькія семейныя сцены, которыя онъ любилъ изображать; ихъ называютъ „Amusements de la vie privée" въ противоположность „fêtes galantes". Стукъ часовъ, лампа горитъ, на уютной кафельной плитѣ кипитъ вода. Каждая картина кажется какъ бы чѣмъ то лично пережитымъ, воспоминаніемъ о чемъ то близкомъ и родномъ. Въ противоположность Грёзу Шардэнъ избѣгаетъ значительныхъ моментовъ; онъ изображаетъ только тихую, будничную жизнь, которая идетъ правильнымъ твердымъ ходомъ—поэзію привычки. Нѣтъ у него торопливыхъ движеній, катастрофъ и осложненій. Онъ любитъ тихое въ природѣ и людяхъ. Это преимущественно живописецъ интимной жизни, и этимъ онъ отличается отъ обычныхъ жанристовъ. Художники всѣхъ школъ изображали жанровыя и комнатныя сцены, но лишь немногіе умѣли возсоздать съ такой правдой и съ такимъ отсутствіемъ аффектаціи поэзію семейной жизни. У Шардэна искусство и жизнь гармонично слиты.

Никто изъ голландцевъ не искалъ сюжетовъ въ дѣтской. Шардэнъ первый, вступилъ туда и сталъ изображать малютокъ въ ихъ играхъ, радостяхъ и заботахъ; онъ тѣмъ самымъ открылъ искусству новую большую область. Съ какой любовью и преданностью онъ углублялся въ душу маленькихъ людей. До него никто не умѣлъ съ такой нѣжностью и тонкостью возсоздавать безсознательную душевную жизнь ребенка: маленькія ручки хватаются за предметы, губы тянутся къ матери, мечтательно и широко раскрытые юные глаза удивленно глядятъ. Шардэнъ умѣлъ мастерски изображать не только внѣшнія проявленія радости и печали, но трудно уловимые тонкіе оттѣнки вниманія, задумчивости, тишины, преждевременной зрѣлости ума, упрямства или каприза



Даніиль Ходовецкій.

въ дѣтскихъ глазахъ. Вотъ маленькая дѣвочка играетъ съ куклой и заботится о ней со всей любовью нѣжной матери. Вотъ полувзрослая дѣвица открываетъ младшему братишкѣ тайны азбуки. Затѣмъ начинается рядъ игръ и работъ: дѣти строятъ карточные домики, пускаютъ мыльные пузыри или погружены въ приготовленіе уроковъ. Какъ занята своей работой дѣвочка, которой мать подарила первое вышиваніе! Какая прелесть въ смущеніи маленькаго мальчика, отвѣчающаго матери заданный урокъ, и какъ задушевно хлопочетъ мать по утру, чтобы ея любимецъ пошелъ въ школу одѣтый опрятно и аккуратно. У дѣвочки капоръ не совсѣмъ въ порядкѣ, и мать поправляетъ его; малютка, съ очаровательнымъ кокетствомъ глядится въ зеркало. На другой картинѣ мальчикъ только что собирается уходить. Онъ уже гладко причесанъ и аккуратно одѣтъ. Игрушки онъ прибралъ, и книги держитъ подъ мышкой, а мать еще разъ снимаетъ съ него треугольную шапочку, чтобы хорошенько вычистить ее щеткой. Послѣ школы, они садятся за обѣдъ; столъ покрытъ бѣлоснѣжной скатертью, и кухарка вноситъ дымящуюся миску. Маленькій мальчикъ трогательно складываетъ руки и произноситъ молитву; когда дѣти снова уходятъ послѣ обѣда въ школу, мать сидитъ одна. Она очаровательна въ своемъ простомъ домашнемъ платьѣ съ широкими рукавами, въ чистомъ передникѣ, въ полосатой юбкѣ и кокетливомъ чепчикѣ. То у нея на колѣняхъ лежитъ вышиваніе, и она нагибается, чтобы вынуть изъ корзиночки клубокъ шерсти; то она сидитъ у камина въ уютномъ уголкѣ около ширмы, и полураскрытая книга у нея въ рукахъ. Рядомъ чашка съ чаемъ, и во всей комнатѣ чувствуется уютная домашняя атмосфера. То, какъ заботливая хозяйка, она провѣряетъ расходную книгу, или отправляется на кухню, чтобы работать вмѣстѣ съ кухаркой, чистить рѣпу, убирать мѣдную посуду или приносить мясо изъ кладовой. Все это передано просто и правдиво, и нельзя не восхищаться Шардэномъ, все искусство котораго коренится въ семьѣ; онъ вноситъ тонкую наблюдательность и наивное пониманіе въ исполненіе своей задачи и при всей своей любви къ семейственности никогда не впадаетъ въ пошлость.

Его сверстникъ *Этьенъ Жора* (Etienne Jeaurat) писалъ ярмарки, *Жанъ Батистъ-Ле-Принсъ* (Jean Baptiste le Prince) сцены въ казармахъ и т. д. Въ Голландіи такимъ же художникомъ былъ *Корнеліусъ Троостъ* (Cornelius Troost), изображавшій жизнь своего времени и своего народа: завтраки, свадьбы, рожденіе дѣтей. Онъ писалъ пастелью или акварелью, и, не подражая ни одному изъ голландскихъ классиковъ, проявлялъ живость и остроуміе въ своихъ бытоописательныхъ картинахъ. Даже итальянское искусство имѣло въ періодъ своего упадка двухъ жанристовъ, венеціанцевъ Ротари и Піетро Лонги; они писали



Ходовецкій: Изъ „Поѣздки въ Данцигъ 1773“.

маленькія картинки изъ жизни того времени—портныхъ, антикваріевъ, мальчиковъ и дѣвочекъ, занятыхъ игрой или школьной работой.

Въ Германіи не было столь крупнаго художника, какъ Шардэнъ, но жанровая живопись развилась и въ ней. Послѣ окончанія тридцатилѣтней войны въ Германіи тоже понемногу образовывалось добронравное бюргерство, которое свернуло на путь, указанный англичанами. Лессингъ, первый изъ дѣятелей великой поры народнаго броженія, написалъ Миссъ Сарру Сампсонъ—первую нѣмецкую трагедію, безъ миѳическихъ или историческихъ героевъ, безъ чопорной величественности александринскаго стиха. Подобно англичанамъ Лилло и Муру, онъ провозгласилъ, что не шлемъ и корона дѣлаютъ трагическаго героя; въ „Миннѣ фонъ Барнгельмъ“ онъ представилъ взору зрителей непосредственную дѣйствительность—семилѣтнюю войну. Лессингъ старался освободить нѣмецкій театръ отъ ига Буало, и въ тоже время живопись тоже начала возмущаться противъ классицизма, перешедшаго изъ Франціи въ то время, когда мелкіе нѣмецкіе дворы стремились стать сколками съ Версаля. „Я не могу сказать, до чего мнѣ ненавистны наши нарумяненные живописцы куколъ“—восклицаетъ молодой Гёте въ сочиненіи о нѣмецкомъ искусствѣ;—„своими театральными положеніями, искусственнымъ румянцемъ и пестрыми платьями они привлекли глаза женщинъ. Мужественный Альбрехтъ Дюреръ, мнѣ отраднѣе самая деревянная изъ твоихъ фигуръ, надъ которыми смѣются новаторы... Лишь тамъ, гдѣ есть безпритязательность и естественность, живетъ и творческая сила; горе тому художнику, который оставляетъ хижину ради пышныхъ академическихъ залъ“.

Даніилъ Ходовецкій (Daniel Chodowiecki), при всей своей буржуазности, истинный представитель этого теченія въ нѣмецкомъ искусствѣ. Онъ въ Германіи, Гогартъ въ Англіи, Шардэнъ во Франціи—представители одного и тогоже общественнаго настроенія.

Послѣ того, какъ Лессингъ создалъ въ „Миннѣ фонъ Барнгельмъ“ первую нѣмецкую буржуазную трагедію, Ходовецкій могъ, слѣдуя по пути Гогарта и Шардэна, стать представителемъ нѣмецкаго бюргерства въ искусствѣ.



Ходовецкій: Изъ „Поѣздки въ Данцигъ 1773".

Онъ не можетъ сравниться съ ними по силѣ таланта, но несомнѣнно заслуживаетъ вниманія. Въ немъ нѣтъ геніальности, манера его иногда ремесленная, прозаическая, но онъ, подобно Гогарту, самобытенъ; его художественное и личное міросозерцаніе коренится въ его времени и въ жизни его роднаго города. Общество тогдашняго Берлина было основой его искусства, будничная жизнь дома и на улицѣ—областью его творчества. Онъ началъ съ иллюстрацій къ поэтическимъ произведеніямъ, со сценъ изъ семилѣтней войны, съ исторіи Карла Великаго и перешелъ затѣмъ къ изображенію скромной мелко бюргерской жизни. Онъ принадлежалъ самъ къ среднему классу—для него и писалъ, и своимъ тонкимъ и быстро схватывающимъ рѣзцомъ создалъ неистощимую живую хронику нѣмецкой бюргерской жизни того времени. Въ нѣкоторыхъ гравюрахъ сказывается излишняя разумность и узкость, въ иныхъ же Ходовецкій очарователенъ своей свѣжестью. Онъ художественнѣе Гогарта—этого не нужно забывать,—потому что не хочетъ ни поучать, ни проводить какую-нибудь идею, ни быть сатирикомъ. Самый родъ его произведеній исключаетъ всякое проповѣдничество,—это точное любовное наблюденіе жизни и всего, что творится вокругъ. Онъ обладалъ наивнымъ желаніемъ истиннаго художника,—претворять въ картины все, что видѣлъ. Въ его гравюрахъ есть—хотя быть можетъ и въ незначительной степени частица духа Дюрера.

Въ то же время младшій *Тишбейнъ* (Tischbein) повернулъ назадъ къ историческому прошлому, ко времени Конрадина и Гогенштауфеновъ. Онъ полагалъ, что найдетъ тамъ простоту, утраченную академичной живописью, и позже въ Гамбургѣ писалъ картины изъ исторіи своего собственнаго времени, какъ напримѣръ, находящееся въ Ольденбургской галлереѣ „Отступленіе генерала Бенигсена, въ Гамбургѣ, въ 1814 году". Его портреты также заслуживаютъ вниманія. Въ лучшей его картинѣ—„Гёте на развалинахъ Рима" голова художника очень энергична и сильна, а колоритъ выдержанъ въ очень благородномъ свѣтло сѣромъ тонѣ.



Ходовецкій: Изъ „Поѣздки въ Данцигъ 1773“.

Въ портретной живописи болѣе всего сказалась перемѣна: манерность и условность, перешедшія изъ XVII вѣка, изъ эпохи париковъ съ косичками, медленно, но твердо уступаютъ мѣсто большей естественности, простотѣ и наивности. Прежде, пока еще тѣнь Людовика XIV парила надъ всѣми, въ нѣмецкую семейную жизнь проникло стремленіе каждой отдѣльной личности быть въ своемъ кругу королемъ. Всякій бюргеръ хотѣлъ непремѣнно имѣть на портретѣ видъ владѣтельной особы; одѣтый въ парадную одежду, съ величавымъ выраженіемъ лица, торжественный, онъ каждымъ движеніемъ какъ бы давалъ аудіенцію зрителю. Супруга его непремѣнно изображалась въ шелку, золотѣ и кружевахъ. Царственная мантія небрежными складками спускалась съ плечъ къ ногамъ. Съ напускнымъ величіемъ она глядѣла внизъ на внука, полупочтительно, полуироничеси относящагося къ ней. Рамки были такими же пышными, какъ одежды, и по возможности украшались коронами. Трудно себѣ представить, что это были портреты простыхъ горожанъ, что внѣ часовъ, когда они позировали передъ художниками, эти люди были усердными дѣловыми людьми, а ихъ жены, глядящія на зрителя съ такимъ высокомѣріемъ, самолично штопали мужьямъ чулки. Эти портреты кажутся предназначенными для галлереи предковъ. Послѣ этого времени, когда всѣ старались быть князьями, послѣдовало время всеобщаго стремленія къ равенству и братству. Вмѣсто вычурныхъ условныхъ портретовъ съ аллегорическими украшеніями появились простыя, безпритязательныя изображенія людей въ будничномъ платьѣ; вмѣсто натянутыхъ позъ явилось стремленіе къ непринужденной будничной естественности.

Въ Берлинѣ съ 1709 года *Антуанъ Пэнъ* (Antoine Pesne) въ теченіи полувѣка, при трехъ короляхъ составлялъ центръ художественной жизни, и уже въ его произведеніяхъ намѣчена перемѣна въ общемъ духѣ живописи. Пышность и торжественность замѣнились интимностью и семейственностью. Прежде королей изображали преимущественно въ средневѣковыхъ доспѣхахъ или древнемъ вооруженіи. Пэнъ сталъ писать ихъ въ современныхъ костюмахъ. Еще болѣе непринужденны портреты членовъ семьи и друзей живописца. Такова,



Ходовецкій: Невѣста.

напримѣръ прелестная картина 1718 года въ Новомъ Дворцѣ въ Потсдамѣ—портретъ самого художника съ женой и двумя дѣтьми. Таковъ и портретъ гравера Шмидта въ Берлинскомъ музеѣ и прекрасный портретъ 1754 года въ галлереѣ полковника Бёрка въ Хемницѣ. Тамъ снова изображенъ Пэнъ въ возрастѣ 71 года со своими двумя дочерьми. Въ этихъ характерныхъ портретахъ и въ картинахъ дрезденской галлереи, похожихъ на портреты (кухарка съ индюшкой въ рукахъ, 1712 г., дѣвушка съ голубкомъ 1728 г.), Пэнъ здоровый сильный реалистъ, какихъ спустя сто лѣтъ немного было въ Берлинѣ.

Въ слѣдующемъ поколѣніи, въ періодъ „бури и натиска", во главѣ искусства сталъ швейцарецъ *Антонъ Графъ* (Anton Graff) со своими скромными бюргерскими, простыми и правдивыми портретами. По счастливому стеченію обстоятельствъ, дѣятельность Графа совпала со временемъ великаго обновленія духовной жизни въ Германіи. Лессингъ и Шиллеръ, Бодмеръ и Гесснеръ, Виландъ и Гердеръ, Бюргеръ и Геллертъ, Христіанъ Готфридъ Кернеръ и Липпертъ, Мозесъ Мендельсонъ и Зульцеръ, и множество другихъ поэтовъ и ученыхъ XVIII и начала XIX вѣка нашли въ немъ портретиста, который быстрой усердной рукой сохранилъ намъ ихъ черты въ чрезвычайно точной и достовѣрной передачѣ. Всѣ эти портреты поражаютъ пластичностью чертъ лица, правильностью и гибкостью техники.

Одновременно съ Графомъ въ Дрезденѣ работалъ *Христіанъ Леберехтъ Фогель* (Christian Leberecht Vogel), тоже очень самостоятельный, чуткій художникъ; онъ имѣетъ право на почетное мѣсто въ исторіи искусства XVIII вѣка своими дѣтскими портретами. Въ портретѣ его двухъ мальчиковъ въ дрезденской галлереѣ наивность дѣтской жизни передана съ такой любовью и свѣжестью, на какую способенъ былъ одинъ только Рейнольдсъ: мальчики сидятъ рядомъ на полу; одинъ изъ нихъ, въ коричневой курточкѣ, держитъ на колѣняхъ книжку съ картинками, въ которую заглядываетъ другой, въ красномъ платьицѣ и съ бичомъ въ рукахъ. Вдумчивый видъ мальчика очарователенъ. Портретъ написанъ широко, сильно, колоритъ воздушный и нѣжный.

Въ Мюнхенѣ *Іоганнъ Эдлингеръ* (Iohann Edlinger) былъ главой школы художниковъ, соединявшихъ скромность съ большимъ мастерствомъ.

Въ области пейзажной живописи на всемъ европейскомъ материкѣ не было ни одного художника, равнаго Гэнсборо. Но англійское вліяніе прояви-

лось повсюду. Настроеніе, которое создало „Времена Года“ Томсона и пейзажи Гэнсборо, вскорѣ послѣ того проявилось во Франціи и Германіи и замѣнило тамъ прежнюю любовь къ садамъ. Въ XVII вѣкѣ повсюду, за исключеніемъ Голландіи природа подчинена была ножницамъ садовника. Подобно тому, какъ Лебренъ старался въ своихъ историческихъ композиціяхъ превзойти итальянцевъ, такъ и садовый стиль Ленотра стремился къ тому, чтобы усовершенствовать итальянскіе сады Возрожденія, которые въ свою очередь устроены были по образцу римскихъ садовъ, описанныхъ классиками. Садъ во вкусѣ Ленотра напоминалъ скорѣе парадныя комнаты, по которымъ ходятъ размѣреннымъ шагомъ, тихо и величаво, чѣмъ природу,



Ходовецкій: Изъ „Юльхенъ Грюнталь“.

гдѣ можно и должно быть человѣкомъ. Этому строго расчерченному, чопорному садовому стилю соотвѣтствовала пейзажная живопись, подчинявшая природу „принципамъ красоты“; создался особый стиль композицій изъ отдѣльныхъ кусковъ природы. Ландшафты были благоустроенными парками; въ нихъ, какъ въ фигурной живописи, воплощалась отвлеченная красота линій, а условный фонъ классическихъ развалинъ долженъ возбуждать мысли о древнемъ мірѣ. Природа не должна, какъ училъ Баттэ, быть учительницей художника; задача послѣдняго состоитъ въ томъ, чтобы выбирать отдѣльные элементы для составленія новаго усовершенствованнаго цѣлаго. Художникъ долженъ изъ многихъ листьевъ выбрать самый совершенный, изобразить на деревѣ только самые совершенные листья, и создать такимъ образомъ совершенное дерево. Матеріаломъ для его творчества должна быть избранная природа (nature choisie), подборъ предметовъ, которые могутъ вызвать пріятныя впечатлѣнія. Цѣль художника прекрасная правда, изображаемая такъ, какъ будто бы она въ самомъ дѣлѣ существовала, со всѣмъ совершенствомъ, которое въ ней можетъ быть. XVIII вѣкъ возвращался отъ этой облагороженной стильной природы понемногу къ божественно прекрасной, не прикрашенной природѣ, вдохновлявшей чуждыхъ римскаго вліянія художниковъ: Дюрера, Альтдорфера, Тиціана и Рубенса, Броуэра и Веласкеза. Великій Ватто и въ этомъ отношеніи опередилъ свое время, вмѣсто ландшафтовъ Пуссэна, похожихъ на театральныя кулисы, онъ сталъ изображать элизейскіе пейзажи—уголки любви, которые то сверкаютъ въ солнечномъ свѣтѣ свѣжаго росистаго утра, то залиты золотымъ свѣтомъ и прозрачной тѣнью сумерекъ. Роза благоухаетъ въ свѣжей росѣ; поетъ соловей; воркуютъ голубки; легкія вѣтви шелестятъ подъ тихимъ вѣтромъ; текутъ серебряно-ясные ручейки; въ высокихъ деревьяхъ шевелитъ листву вѣтеръ. Ватто зналъ природу и любилъ ее; онъ видѣлъ ее опьяненнымъ взоромъ влюбленнаго. Душа природы, а не человѣка царитъ въ его картинахъ. Только потому, что природа прекрасна, счастливъ человѣкъ. Но еще болѣе современенъ Ватто, когда онъ изображаетъ не райскіе пейзажи и



А. Графъ.

счастливыхъ людей, а простыя сцены сельской природы и жизни, жалкія заброшенныя мѣстности вблизи большихъ городовъ, рабочихъ на помостахъ, или же крестьянъ, ѣдущихъ по каменистой дорогѣ на крѣпкихъ коняхъ. Кромѣ ряда прекрасныхъ рисунковъ, для его пониманія природы характерна картина, находящаяся въ Потсдамскомъ новомъ дворцѣ: въ глубинѣ протекаетъ маленькій ручеекъ рядомъ съ крестьянскимъ дворомъ, а на первомъ планѣ мужикъ съ усиліемъ везетъ двухколесную повозку по неровному грунту.

Интересно прослѣдить за дальнѣйшимъ развитіемъ этого новаго чувства природы, послѣ того, какъ Ватто и англичане открыли дорогу. За Томсономъ послѣдовалъ Руссо, въ своихъ одинокихъ скитаніяхъ онъ съ волненіемъ глядѣлъ на золото нивъ, на пурпуръ травъ въ лѣсныхъ чащахъ, на величественность деревьевъ и дивное разнообразіе цвѣтовъ и растеній. Онъ радовался цвѣтущей веснѣ, кустарникамъ и ручьямъ, пѣнію птицъ, тѣнистымъ рощамъ, осеннимъ пейзажамъ, гдѣ работаютъ жнецы и собираютъ виноградъ. Онъ былъ родоначальникомъ живого чувства природы, которое проснулось во всей Европѣ. Съ появленіемъ произведеній Руссо вѣяніе чистаго горнаго воздуха и влажная прохлада съ голубыхъ водъ Женевскаго озера внезапно проникли въ душную атмосферу салона и наполнили сердца новымъ отраднымъ чувствомъ, Прихорашиваніе исчезло, когда Руссо объявилъ, что все прекрасно въ томъ видѣ, въ какомъ оно создается матерью природой.

Гете, ученикъ Руссо, предвѣщаетъ своимъ пониманіемъ природы школу Фонтенебло. Въ немъ есть нѣчто, напоминающее Добиньи, когда онъ лежитъ въ образѣ Вертера на лугу у ручья и задумчиво разсматриваетъ насѣкомыхъ. Онъ Дюпре или Корро, когда говоритъ: „Когда природа клонится къ осени, я чувствую осень въ себѣ и вокругъ себя", или же: „Я теперь не могъ бы рисовать, не могъ бы провести ни одного штриха, но никогда я не былъ болѣе живописцемъ, чѣмъ въ эти минуты". Или: „Никогда еще я не былъ такъ счастливъ, и никогда мое пониманіе правды до мельчайшаго камушка и травки не было такимъ полнымъ и глубокимъ, и все таки я не знаю, какъ это выразить, и все колеблется въ моей душѣ. Я не могу схватить никакихъ чертъ. Великое смутное цѣлое носится передъ моей душой. Чувства мои сливаются, утопаютъ въ немъ, какъ мой взоръ".



Ватто: Крестьянскій домикъ.

Французскіе сады смѣнились англійскими. Такъ же, какъ фигурная живопись отрѣшилась отъ благородной архитектурной композиціи, такъ и принаряженные сады уступаютъ мѣсто неправильности и случайности простыхъ зрѣ-



Ватто: Рисунокъ краснымъ карандашомъ въ Британскомъ музеѣ.

лищъ природы. Уже больше не стремятся, по выраженію Руссо, „позорить природу, украшая ее"; всѣ предпочитаютъ сады, для которыхъ, по выраженію Гёте въ Вертерѣ, „чувствительное сердце, а не ученое садовое искусство создало планъ"... Рядомъ съ Версалемъ и его подрѣзанными на манеръ Ленотра деревьями созидается „маленькій Тріанонъ" со своей рощей, ручьемъ и фермой, гдѣ предавалась мечтамъ злополучная Марія Антуанета. И только потому живопись еще медленно возвращалась къ природѣ, что не родились великіе художники, явившіеся лишь въ 1830 году. Они уже имѣли возможность подняться выше, опираясь на своихъ предшественниковъ, которые своими трудами доставили имъ славу.

Французскіе пейзажисты XVIII вѣка незначительны, если ихъ разсматривать самихъ по себѣ. Но они дали толчокъ искусству, пытаясь оживить стиль Пуссэна болѣе тѣснымъ пониманіемъ природы. Губеръ Роберъ, конечно, декоративный живописецъ, но у него очень легкая рука; онъ не заслуживаетъ большого довѣрія, но онъ очень блестящъ, и у него есть прекрасные сѣрые и зеленые тона. Жозефъ Вернэ писалъ прибрежные ландшафты, гавани, морскія бури, тоже украшая ихъ внѣшними свѣтовыми эффектами. У него тоже молніи разсѣкаютъ черныя облака, солнечные лучи играютъ по легкой ряби водъ, лунный свѣтъ таинственно серебритъ голубыя волны; пожары выкидываютъ высокое красное пламя. Въ его колоритѣ чувствуется нѣкоторая пустота и пестрота, но части природы уже были для него не только матеріаломъ для разрисованныхъ кулисъ. Онъ не стремился дѣйствовать на разумъ своими линіями, а говорилъ душѣ посредствомъ настроеній. Картины свои онъ уже не загромождаетъ развалинами, статуями боговъ и фигурами древнихъ пастуховъ, а рисуетъ всякаго рода современныя народныя группы.

Изъ швейцарскихъ художниковъ нужно выдѣлить автора красивыхъ гравюръ и акварелей, *Соломона Гесснера* (Salomon Gessner). Людвигъ Рихтеръ говорилъ, что изъ всѣхъ произведеній XVIII вѣка онъ больше всего любитъ гравюры Гесснера и Ходовецкаго. Гесснеръ преклонялся предъ Клодъ Лорреномъ и



Гесснеръ: Ландшафтъ (Гравюра).

восхищался Пуссэномъ, но его картины написаны далеко не въ стилѣ героическаго пейзажа. Онъ рисовалъ родныя поля, деревья и ручьи, любилъ все маленькое, тѣнистое, уютное: бесѣдки и заборы, тихіе сады и уютные уголки. Съ дѣтски наивной наблюдательностью онъ подступалъ ко всему. Другой швейцарецъ, Людвигъ Гессъ, съ тѣмъ же тонкимъ пониманіемъ природы и съ такой же любовью относился къ своей швейцарской родинѣ, какъ и къ римской Кампаніи.

Филиппу Гаккерту (Filippe Hackert), скорѣе повредилъ, чѣмъ принесъ пользу памятникъ, воздвигнутый ему Гёте. Такъ какъ восторги Гёте были сильно преувеличены, сравнительно съ достоинствами Гаккерта, то на него впослѣдствіи перестали совсѣмъ обращать вниманіе, чего онъ, конечно, не заслуживаетъ. Онъ несомнѣнно былъ свѣжимъ здоровымъ пейзажистомъ. Въ его пониманіи природы не было нѣжности швейцарскихъ художниковъ. Онъ также трезво глядѣлъ на природу, какъ Ходовецкій на свои модели, но рисунокъ его точный, воздухъ ясный и свѣжій, и у него нѣтъ скучныхъ композицій.

Въ Дрезденѣ жилъ Іоганнъ Александръ Тиле (Thiele); онъ скитался по Тюрингену и Мекленбургу въ качествѣ пейзажиста. Даже и въ Италіи самостоятельное творчество XVIII вѣка выразилось главнымъ образомъ въ пейзажѣ. Въ Римѣ работалъ нидерландецъ Ванвителли, изображавшій римскую и неаполитанскую уличную жизнь въ красивыхъ акварелях, и Джіованни Паоло Панини,—„peintre des fêtes publiques“; на его картинахъ движутся богато разукрашенныя группы фигуръ въ празднично убранныхъ зданіяхъ. Венеція была родиной Каналетти. Въ картинахъ изъ венеціанской, римской и лондонской городской жизни *Антоніо Канале* (Antonio Canale) чувствуется необычайная свѣжесть атмосферы: вода такъ ясна, воздухъ такъ прозраченъ, что получается впечатлѣніе ландшафтовъ въ широкомъ живописномъ стилѣ, несмотря на то, что художникъ изображаетъ только зданія и улицы. *Бернардо Каналетто* (Bernardo Canaletto) кажется еще болѣе интимнымъ и простымъ, благодаря тонкому, холодному, смягченному свѣту на его сѣверныхъ ландшафтахъ. Онъ первый открылъ, что солнечный свѣтъ не золотитъ, а серебритъ предметы, и это открытіе дѣлаетъ его однимъ изъ отцовъ пейзажнаго реализма. Но самый даровитый изъ учениковъ Канале и вообще одинъ изъ самыхъ талантливыхъ пейзажистовъ вѣка былъ *Франческо Гварди* (Francesco Guardi). Антоніо Канале былъ великій художникъ, и это болѣе всего чувствуется въ его прекрасныхъ гравюрахъ. Но, какъ живописецъ, онъ интересуетъ скорѣе коллекціонеровъ, чѣмъ утонченныхъ цѣнителей; въ немъ чувствуется иногда правильность, доходящая до окаменѣлости. Его творчество слишкомъ напоминаетъ фотографическій аппаратъ. Гварди поражаетъ своимъ умомъ. Тамъ, гдѣ у Канале проявляется точность, у него виденъ умъ. Канале показываетъ намъ истинную Венецію, Гварди — ту, которая рисуется нашему воображенію. У него нѣтъ перспективныхъ и архитектурныхъ знаній Канале, но онъ чаруетъ; это музыкантъ, поэтъ, пѣсни котораго передаютъ самыя тонкія гармоніи. Въ его картинахъ схвачены очарователь-



Гесснеръ: Ландшафтъ (Гравюра).

ность и сказочность низложенной владычицы Адріатическаго моря. Украшенныя вѣнками гондолы легко и неслышно скользятъ, подобно ладьямъ изъ далекой страны чудесъ; онѣ плывутъ по яснымъ зеленымъ водамъ, мимо старыхъ мраморныхъ дворцовъ, отражающихъ въ волнахъ свои колонны, балконы, своды и лоджіи. Посланники различныхъ странъ движутся въ парадныхъ одеждахъ на площади Св. Марка; ихъ привѣтствуетъ вся гордая венеціанская знать, и густая разряженная толпа шумитъ подъ сводами прокурацій. Веселыя группы музыкантовъ проѣзжаютъ мимо пьяцеты и вдоль набережной. Влажный воздухъ сгущенъ надъ водой. Солнечные лучи то блѣднѣютъ, то кокетливо прыгаютъ, переламываясь въ водѣ, или играя на стѣнахъ зданій. Франческо Гварди, венеціанскій волшебникъ, живой, обаятельно-остроумный импровизаторъ. Онъ особенно великъ въ умѣніи непосредственно передавать личное впечатлѣніе на полотнѣ. Каждый ударъ его кисти твердъ, въ каждой картинѣ чувствуется еще нервное движеніе руки, и это даетъ ему такое же преимущество надъ картинами Канале, какое имѣетъ модель изъ глины, еще носящая отпечатокъ руки художника, надъ холодной мраморной статуей.

Даже Испанія, которая, за исключеніемъ великана Веласкеза, не дала до того ни одного пейзажиста, вступила на этотъ путь около средины вѣка. *Донъ Педро Родригесъ де Миранда* (Don Pedro Rodriguez de Miranda), сталъ изображать широкія, ясныя и горныя мѣстности. *Донъ Маріанно Рамонъ Санхесъ* (Don Marianno Ramon Sanchez)—маленькія гавани и городскіе виды.

На ряду съ ландшафтомъ шло изображеніе животнаго міра. Во Франціи выдвинулись *Франсуа Казанова* (François Casanova), писавшій боевыя картины и маленькіе пейзажи съ животными, *Жанъ Люи де Марнъ* (Jean Louis de Marne), писавшій животныхъ, рыночныя сцены, деревенскія картины, а также хорошія гравюры, и замѣчательный *Жанъ Батистъ Удри* (Jean Baptiste Oudry), писавшій живыхъ и мертвыхъ, дикихъ и ручныхъ звѣрей и всякаго рода nature morte широкой и смѣлой манерой. Въ Аугсбургѣ жилъ *Іоганнъ Эліасъ Ридингеръ* (Iohann Elias Riedinger). Областью его искусства былъ весь животный міръ: собаки и лошади, олени и серны, вепри, медвѣди, львы, тигры, слоны и носороги, которыхъ онъ очень тонко изображалъ или въ гордомъ покоѣ или въ борьбѣ съ человѣкомъ.



Франческо Гварди. Венеція.

Если еще разъ оглянуться на развитіе искусства съ самаго начала вѣка, то не можетъ остаться никакого сомнѣнія относительно цѣли, къ которой оно направлялось во всѣхъ странахъ. Еще незадолго до того, въ Европѣ царила величественная манера Пуссэна и Лебрена, замыкавшая театральными эффектами итальянское искусство cinquecento. Въ XVII вѣкѣ только голландцы сохранили обособленнное положеніе. Искусство у нихъ только что началось. Имъ не приходилось бороться ни съ какими традиціями, и они первые отразили новый духъ времени, сойдя съ академическихъ высотъ на землю. Они стали писать красками то, что Дюреръ и его школа гравировали на деревѣ и на мѣди. Но ихъ еще интересовала не сама эта область вещей, а окружающій ихъ мягкій свѣтъ. Посредствомъ освѣщенія, они вносили сказочное настроеніе въ изображенія будничной дѣйствительности. Ватто и его послѣдователи обозначаютъ собой дальнѣйшій шагъ въ завоеваніи земного міра. Они стали изображать свое время ради него самаго и со всей его граціей. Около средины вѣка это новое истинное искусство, независимое отъ классическихъ традицій, господствуетъ повсюду. Высокій стиль въ живописи все болѣе и болѣе отступаетъ назадъ, и искусство начинаетъ сживаться со своимъ временемъ. За аристократомъ Ватто слѣдуютъ Гогартъ, Грёзъ, Шардэнъ и Ходовецкій. Они изображаютъ третье сословіе уже не въ голландской свѣтотѣни, во всей его тяжеловѣсной дѣйствительности и видятъ въ немъ достойный предметъ искусства. Вмѣсто величественной декоративной живописи, которая была переживаніемъ cinquecento и обречена была въ XVII вѣкѣ на однообразіе, безсодержательность и скуку, повсюду выступило скромное искусство, углубляющееся въ будничную жизнь; оно стало изображать человѣка въ его отношеніяхъ къ природѣ, къ своимъ близкимъ, къ животнымъ и домашней жизни и черпало изъ своихъ

собственныхъ переживаній разнообразіе творчества. Вмѣстѣ съ тѣмъ, ландшафтная живопись, самая новая отрасль искусства, пріобрѣла во всѣхъ странахъ бо̀льшее значеніе, чѣмъ въ какую бы то ни было предыдущую эпоху; это совершилось безъ всякихъ прямыхъ воздѣйствій одной страны на другую—идеи, отразившіяся въ искусствѣ, существовали въ окружающей атмосферѣ,—это были идеи вѣка. Уходившій вѣкъ какъ бы хотѣлъ намъ показать зеркало,—волшебное зеркало, отражающее будущее. Онъ какъ бы хотѣлъ дать понять, что искусство XIX вѣка, идя далѣе по этому пути, сдѣлается демократическимъ и человѣчнымъ и наиболѣе полно воплотитъ себя въ пейзажной живописи. Искусству не было однако суждено итти прямо по этому пути, потому что, отчасти благодаря родственнымъ теченіямъ въ литературѣ, отчасти благодаря революціи, реакціонный классицизмъ со своими совершенно противоположными принципами, еще разъ ярко вспыхнулъ предъ тѣмъ, чтобы навсегда погаснуть.

III.

Классическая реакція въ Германіи.

Сто лѣтъ тому назадъ жилъ человѣкъ, по имени Азмъ Карстенсъ. Онъ былъ начинателемъ новаго нѣмецкаго искусства. Такъ, со времени Фернофа говорится въ руководствахъ по исторіи искусства. Но диллетантство не можетъ быть началомъ, а непремѣнно составляетъ конецъ. Вѣроятно, въ будущемъ, Карстенса будутъ считать не основателемъ новаго направленія въ искусствѣ, а эпигономъ школы братьевъ Караччи и дальнѣйшихъ ея продолжателей: Лебрена, Лересса, Ванъ-деръ-Верфа. Въ искусствѣ будущее принадлежало Гогарту, Гэнсборо, Ватто, Грёзу, Шардэну и Гойя. Ихъ искусство пережило классицизмъ, Менгса и Карстенса, державшихся еще короткое время, благодаря внѣшнимъ обстоятельствамъ. Ихъ творчество сдѣлалось основой для новаго искусства, когда окончилось переживаніе прошлаго. Эти художники подвинули искусство, потому что сами шли впередъ, а Карстенсъ и Давидъ представляютъ собою реакцію, потому что они оглядывались назадъ, въ давно похороненное время.

Много писалось о томъ, чѣмъ обязаны современные народы грекамъ. Это обязательство, конечно, никѣмъ не оспаривается; но было бы очень поучительно разсмотрѣть оборотную сторону медали, и показать, какъ часто традиціи древности становились препятствіемъ для развитія новаго искусства. Всѣ великіе художники со времени Джіотто становились великими не благодаря древности, а вопреки ей. Леонардо да Винчи никогда не думалъ основывать свою теорію искусства на чемъ-либо иномъ, кромѣ собственнаго пониманія природы. Микэль Анджело, создавая Моисея, навѣрное, не имѣлъ въ виду греческаго Зевса, и только потому Моисей его оригинальное произведеніе, достойное стать рядомъ съ лучшими произведеніями Греціи. Гольбейнъ, Тиціанъ, Рембрандтъ, Веласкезъ, Ватто не преклоняли колѣнъ предъ богами греческаго Олимпа. Они спокойно шли своимъ путемъ и поэтому были великими мастерами. Но какъ только искусство теряетъ связь съ природой и перестаетъ самостоятельно понимать ее такъ тотчасъ же появляется призракъ древности и увлекаетъ искусство въ пропасть.

Уже въ серединѣ XVI вѣка этотъ призракъ бродилъ по Италіи, что впервые проявилось въ діалогѣ Людовика Дольче о живописи. „Хотя живопись есть подражаніе природѣ", — говоритъ онъ, „но можно исправить твердой рукой, многія ошибки природы, если проникнуться совершенствомъ древнихъ статуй. Древность дала образцы для всякаго рода красоты". Вскорѣ послѣ того Беллори училъ, что истинное искусство выше природы, потому что ему дано выбирать самыя прекрасныя формы, и что красота формъ установлена греками. Болонская школа, благодаря своему тѣсному общенію съ археологами и филологами, примѣняла эти принципы на дѣлѣ, и результатомъ были тѣ салонныя академическія картины, которыя до сихъ поръ дремлютъ въ залахъ музеевъ.



Антонъ Рафаэль Менгсъ.

Вскорѣ послѣ того, призракъ классицизма появился во Франціи. Первымъ увидалъ его Николай Пуссэнъ, и отъ прикосновенія къ нему у Пуссэна захолодѣла кровь. Его картины, написанныя въ подражаніе греческимъ статуямъ, отрекаются отъ всякаго родства съ жизнью, чего нѣтъ даже въ самыхъ манерныхъ произведеніяхъ школы Караччи. Пуссэнъ изобрѣлъ академическую „нормальную голову" съ неизмѣнно благородными чертами; всѣ движенія души изображались театральными жестами. Это было слѣдствіемъ ученія, которое Лабрюйеръ слѣдующимъ образомъ опредѣлилъ въ своихъ „Характерахъ": „Нельзя достигнуть совершенства и, если возможно, превзойти древнихъ, то не иначе, какъ подражая имъ".

Въ Голландіи на рубежѣ между XVII и XVIII вѣкомъ, манерный Жераръ де Лересъ (Gèrard de Lairesse), первый развилъ эту практическую программу въ своей книгѣ объ искусствѣ. Бредеродэ говорилъ, что „тѣмъ выше стоитъ художникъ, чѣмъ онъ ближе къ природѣ". Въ противоположность ему, Лересъ утверждалъ, что все, созданное самобытнымъ голландскимъ искусствомъ, все, что писали Рембрандтъ, Францъ Гальсъ, никогда не оставлявшіе предѣловъ Гарлема и Амстердама, ничтожно въ сравненіи съ творчествомъ французовъ той эпохи. По его мнѣнію Пуссэнъ и Лебренъ, соединившіе изученіе древности съ изученіемъ итальянцевъ, превосходили великаго Рафаэля своей правильностью. Лишь подражая высокому стилю французской исторической живописи того времени, можно облагородить неразвитое голландское искусство. Главное достоинство картины заключается, по его мнѣнію, не въ передачѣ природы, а въ замыслѣ и знаніяхъ. Римляне потому достигли такого величія въ искусствѣ, что они читали и изучали много историческихъ книгъ, басень, аллегорій, описаній старинныхъ монетъ и медалей и т. д. Затѣмъ Лересъ дѣлитъ живопись

на античную и современную. Только античному онъ придаетъ художественное значеніе; современная жизнь не заслуживаетъ, по его мнѣнію, воспроизведенія въ искусствѣ. Неуклюжесть и странность современной одежды идетъ въ разрѣзъ съ древностью и въ этомъ ея недостатокъ. Античное подходитъ ко всѣмъ временамъ, современное мѣняется по модѣ. Благородное и неблагородное—вотъ къ чему сводится контрастъ между старымъ и новымъ. Поэтому нельзя назвать современное искусство благороднымъ,; выбирая не античные сюжеты художники становятся простыми ремесленниками. Придать благородство современному также невозможно, какъ превратить осла въ лошадь. Живописно лишь то, что достойно быть изображеннымъ въ живописи, напримѣръ, прямыя стройныя деревья, лазурный воздухъ, изящные фонтаны, дома, дворцы съ красивыми орнаментами, а не мѣстности съ уродливыми деревами, неровной почвой, тяжелыми облаками и неуклюжими бродягами на фонѣ. Неужели человѣкъ съ нормальнымъ зрѣніемъ можетъ найти живописнымъ уродливаго или грязнаго нищаго, одѣтаго въ тряпье, съ большими руками и ногами, съ грязнымъ платкомъ на головѣ. Это можно утверждать только въ шутку. Такими разсужденіями возставали противъ Франца Гальса, Рембрандта, Остада и великихъ пейзажистовъ. Спасенія Лересъ ждалъ только отъ Пуссэна и Лебрена. Только они смогутъ открыть голландцамъ глаза. Не въ торговкахъ рыбой и фруктами надо искать красоту, какъ это дѣлалъ Францъ Гальсъ, а у величественныхъ французскихъ мастеровъ, а также въ книгахъ, трактующихъ о пропорціяхъ, въ гипсовыхъ слѣпкахъ. Результатомъ этой теоріи искусства были картины преемниковъ ванъ-деръ Верфа, которыми такъ плачевно закончилось голландское искусство.

То, что происходило пятьдесятъ лѣтъ спустя въ Германіи, было послѣднимъ актомъ этой драмы. Тѣни древнихъ греческихъ ваятелей появились бы, вѣроятно, въ своемъ загробномъ странствованіи и на берегахъ Эльбы и Шпрэ, если бы въ то время не были какъ разъ раскопаны Геркуланъ и Помпея, открыты развалины Пестума, и не были бы изучены аѳинскія древности, благодаря изданіямъ Стюарта и Реветта. То, что великое языческое возрожденіе въ Германіи половины XVIII вѣка, принесло наукѣ, имѣетъ великое самостоятельное значеніе и не относится къ искусству. Винкельманъ, герой этой археологической эпохи, написалъ въ 1764 году свою „Исторію древняго искусства“, и въ ней открылъ глаза изумленному человѣчеству на греческую гармонію. Вся его писательская дѣятельность была гимномъ заново открытому древнему міру. Это теченіе увлекло за собой на новый путь и литературу; благодаря ему, Гёте, авторъ Вертера и Геца фонъ Берлихингенъ, сталъ пѣвцомъ „Ифигеніи“ и „Незаконной дочери“, Шиллеръ, авторъ „Разбойниковъ“, написалъ „Боговъ Греціи“ и „Мессинскую невѣсту“. Археологическое теченіе также отразилось въ искусствѣ Германіи, какъ въ итальянскомъ, французскомъ и голландскомъ искусствѣ, и повело его по пути болонской школы, Пуссэна и ванъ-деръ-Верфа. За девять лѣтъ до появленія своей „Исторіи искусства“ Винкельманъ, тридцати восьми лѣтъ отъ роду, написалъ свое первое произведеніе, „Мысли о подражаніи греческому искусству“, гдѣ выразилъ свой новый идеалъ въ слѣдующей фразѣ: „Чтобы стать великими, или, если возможно, неподражаемыми въ искусствѣ, слѣдуетъ подражать древнимъ“.

Винкельманъ доказываетъ этой фразой, что въ немъ справедливо чтутъ отца исторіи искусства. До него не было исторіи искусства. Онъ еще вѣренъ эстетикѣ Караччи и Лереса. Онъ считаетъ себя совершенно оригинальнымъ и обѣщаетъ въ предисловіи ничего не писать, что было сказано до него; а затѣмъ повторяетъ мысль, нѣкогда высказанную Лабрюеромъ. Онъ тоже подступалъ ко всѣмъ эпохамъ съ мѣркой классицизма. То, что подходило подъ эту мѣрку,



Менгсъ: Парнасъ.

одобрялось, что не подходило—отвергалось. Ему не доставало историческаго взгляда на почву, на время и мѣсто, въ которомъ коренится искусство всякой эпохи. Когда при немъ въ Дрезденъ привезена была Гольбейновская мадонна, онъ безъ всякаго зазрѣнія совѣсти повторилъ апокрифическія слова, приписываемыя Урбинату, о Дюрерѣ: „Если бы Гольбейнъ могъ видѣть произведенія древнихъ и подражать имъ, онъ сталъ бы такимъ же великимъ, какъ Рафаэль, Корреджіо и Тиціанъ и, быть можетъ, выше ихъ". Въ голландцахъ онъ видѣлъ только пошлость и уродство, „обезьянъ низкой породы". Рембрандта онъ презиралъ за отсутствіе учености, а одну картину Жерара де Лереса восхвалялъ, какъ величайшее произведеніе искусства: „Лицо Селевка",—говорилъ онъ—„взято съ профилей лучшихъ древнихъ монетъ, вазы нарисованы по лучшимъ образцамъ древности, столикъ передъ кроватью онъ, подобно Гомеру, сдѣлалъ изъ лучшей слоновой кости; на фонѣ представлено великолѣпное греческое зданіе. Сфинксы у кровати—аллегоріи врачебнаго искусства и т. д.". Искусство не было для него высшимъ выраженіемъ національной жизни, необходимымъ проявленіемъ личности, а также, созданіемъ политическихъ и общественныхъ условій. Оно не было для него языкомъ, развившимся у каждаго народа, согласно съ потребностями и внутренней природой, а чѣмъ-то отвлеченнымъ, созданнымъ по образцамъ, причемъ греческимъ образцамъ приписывалось наибольшее воспитательное значеніе. Они должны были быть для художника своего рода прописями, по которымъ школьники учатся писать.

До чего взгляды на искусство измѣнились съ XVI вѣка.

Въ то великое время расцвѣта искусства Альбрехтъ Дюреръ сказалъ просто и прекрасно: „Искусство находится въ природѣ; кто умѣетъ извлечь его, тотъ его достигъ". По мнѣнію Винкельмана художникъ отвлекается отъ красоты, изучая природу. Онъ это называетъ „путемъ къ голландскимъ формамъ и фигурамъ", къ произведеніямъ, обличающимъ каждой фигурой родину необразованнаго художника. Онъ считаетъ представителями такого уродливаго „реализма" Рембрандта и Ватто и начинаетъ проповѣдывать тотъ идеализмъ, которымъ заканчивается всякій періодъ упадка въ искусствѣ. „Что такое красота—

этого я не знаю", сказалъ Дюреръ. Винкельманъ же говорилъ слѣдующее: „Можно себѣ представить только единственное пониманіе красоты—самое высокое и всегда себѣ равное, и для этой красоты необходимо, что бы она имѣла образъ, не принадлежащій никому другому. Всякій такъ называемый благородный, т. е. высшій стиль, включаетъ въ себя общее, чисто человѣчное и отбрасываетъ все случайное, обособленное. Характеры просвѣтляются и теряютъ индивидуальный отпечатокъ тѣмъ путемъ, который мы можемъ подмѣтить у грековъ. Идеаломъ красоты признавались греческія статуи—ихъ совѣтовали выставлять въ гипсовыхъ слѣпкахъ въ залахъ академіи для изученія—рекомендовалось только „нѣсколько оживлять ихъ мраморный холодъ". Новой картинѣ отказывали въ правахъ на красоту, если она не воспроизводила греческаго типа съ нѣжнымъ профилемъ, большими глазами и прямой линіей лба и носа. Это пониманіе вполнѣ сходилось съ идеалами эклектиковъ XVII вѣка; происхожденіе его объяснено Юсти въ „Винкельманѣ" и Г. фонъ Штейномъ въ „Исторіи эстетики".

Отъ Винкельмана лавина покатилась дальше: „У греческихъ скульпторовъ живописецъ можетъ научиться самымъ возвышеннымъ образомъ понимать красоту и такъ восполнять природу, чтобы подражаніе ей стало „достойнымъ и прекраснымъ" пишетъ Соломонъ Гесснеръ въ 1759 году. Въ 1862 году дрезденскій писатель Гагедорнъ жалѣлъ въ своихъ „Размышленіяхъ о живописи", что Терборхъ и Медсю „не изображали лучше вмѣсто голландскихъ швеекъ Андромаху среди своихъ трудолюбивыхъ помощницъ". Въ 1766 году Лессингъ написалъ своего Лаокоона. Подобно Винкельману, онъ увидѣлъ достойный подражанія идеалъ въ греческой пластикѣ, презиралъ поэтому ландшафтную и жанровую живопись и вообще все, что „передаетъ настроенія и поступки". Онъ хотѣлъ бы ограничить композицію картинъ группировкой двухъ или трехъ идеальныхъ фигуръ, „радующихъ взоръ красотой тѣла". Еще больше односторонности высказалъ вскорѣ послѣ того Гёте въ своей защитѣ классицизма, рѣзко противорѣча этимъ воззрѣніямъ своей юности. „Только природа", говорилъ онъ въ Вертерѣ, „создаетъ великаго художника"; въ разсужденіи о нѣмецкомъ искусствѣ онъ направилъ противъ Винкельмана и его школы слѣдующія слова: „Вы сами, прекрасные люди, которымъ дано познать величайшую красоту, вредите генію; онъ не хочетъ, чтобы его поднимали на чужихъ крыльяхъ, хотя бы это были крылья утренней зари". Въ томъ же сочиненіи находится слѣдующее прекрасное мѣсто: „Когда искусство слѣдуетъ внутреннему самостоятельному чувству и не знаетъ ничего чужаго, тогда—исходитъ ли оно изъ дикости или изъ культурной утонченности чувства,—оно всегда будетъ цѣльнымъ и живымъ". Вскорѣ послѣ того онъ написалъ слѣдующія дивныя слова: „Рембрандтъ мнѣ кажется въ своихъ религіозныхъ картинахъ истиннымъ святымъ: онъ всюду чувствуетъ Бога: въ комнатѣ и въ полѣ; ему не нужно великолѣпныхъ храмовъ и жертвъ, чтобы питать душу". А между тѣмъ воспитанные въ академіяхъ и историки искусства еще цѣлые десятки лѣтъ видѣли въ библейскихъ картинахъ великаго голландца лишь грубое пониманіе формъ. О фрескахъ Мантеньи въ церкви эремитовъ въ Падуѣ, онъ высказалъ въ другомъ мѣстѣ слова, свидѣтельствующія о глубокомъ историческомъ пониманіи: „Какая рѣзко выраженная твердая дѣйствительность чувствуется въ этихъ картинахъ! Изъ этой правдивой живописи, чуждой всякихъ внѣшнихъ эффектовъ и внѣшняго воздѣйствія на фантазію, добросовѣстной, точно и самобытно передающей дѣйствительность, строгой, настойчивой и самолюбивой, вышли послѣдующіе живописцы, какъ напримѣръ, Тиціанъ, и поэтому живость ихъ генія, ихъ энергія, освященная духомъ предшественниковъ, возвеличенная ихъ силой, могла подняться все выше и выше и создать божественные, но правдивые образы". Къ сожалѣнію,



А. Кауфманъ: Весталка.

Гете не вывелъ впослѣдствіи того заключенія, которое логически должно было слѣдовать изъ его сужденій о современномъ нѣмецкомъ искусствѣ. Онъ вернулся изъ Италіи ученикомъ и послѣдователемъ Винкельмановскихъ теорій. „Искусство, какъ и произведенія Гомера", говоритъ онъ, „написаны по гречески, и глубоко ошибается тотъ, кто считаетъ искусство нѣмецкимъ". Въ душу его вошло языческое начало — олимпійское спокойствіе. Онъ сталъ смѣяться надъ своими прежними готическими влеченіями, презиралъ все, что противорѣчило духу и формамъ древности, и снисходительно относился ко всему, носившему хотя бы внѣшній отпечатокъ античности. Онъ предпочиталъ холодную идеалистическую манеру естественности и считалъ греческое искусство единственно достойнымъ подражанія. Въ немъ заключался, по его мнѣнію, рядъ эстетическихъ правилъ, обязательныхъ для искусства нашихъ дней такъ же, какъ и для всѣхъ другихъ временъ. Конкурсы, которые онъ устраивалъ съ Генрихомъ Мейеромъ въ „Пропилеяхъ" и позже въ „Іенской Литературной Газетѣ" требовали исключительно разработки сюжетовъ, взятыхъ изъ греческихъ миѳовъ „для того, чтобы художникъ привыкалъ отдаляться отъ своего времени и отъ дѣйствительности". Композиція картинъ должна была соотвѣтствовать античному рельефному стилю.

Среди современниковъ Гёте уже раздавались голоса, указывающіе на пагубность этой программы. Вильгельмъ Гейнзе въ 1776 году писалъ слѣдующія золотыя слова: „Искусство можетъ сообразоваться только съ тѣмъ народомъ, среди котораго оно живетъ" .Пусть всякій работаетъ для своей страны, и старается познать сердце своей родины. Всякая страна имѣетъ свойственное ей искусство, такъ же, какъ имѣетъ свой климатъ, свою природу, свою ѣду и свои напитки. Въ то же время Клопштокъ возражалъ на слова Винкельмана слѣдующими стихами:

Ты подражанья врагъ и все же называетъ
Лишь вѣчно Грецію одну твоя хвала:
И всѣхъ, кто геній въ сердцѣ ощущаетъ,
Ты въ Грецію зовешь—она все создала.

Въ „Нѣмецкой ученой республикѣ", въ главѣ о государственной измѣнѣ, онъ говоритъ: „Лишь предатель можетъ утверждать, что нельзя превзойти грековъ". Шиллеръ пишетъ въ одномъ письмѣ къ Гете въ 1800 году слѣдующее:

„Античное искусство было явленіемъ своего опредѣленнаго времени, и не можетъ повториться; навязывать совершенно другой эпохѣ обособленное про-

изведеніе обособленнаго времени значитъ убивать искусство, ибо оно можетъ возникнуть и жить только динамически". M-me де-Сталь такъ писала въ своей книгѣ о Германіи: „еслибы теперь вернулись къ простотѣ древняго, то мы всетаки не могли бы достигнуть той первобытной силы, которая его отличаетъ, а глубокая и сложная жизнь чувствъ, свойственная нашему времени, погибла бы для насъ. Простота искусства у современныхъ людей легко превратилась бы въ холодность и аффектацію; у древнихъ же она была полна жизни". Въ 1797 году гофратъ Гиртъ напечаталъ въ Шиллеровскихъ „Horen" свое извѣстное разсужденіе „о прекрасномъ въ искусствѣ". Въ противоположность безжизненному Винкельмановскому понятію красоты онъ видитъ главную основу искусства въ изображеніи характернаго. Наиболѣе замѣчательна однако широта историческаго взгляда, отличавшая Гердера, и прямота, съ которою онъ въ своей „Пластикѣ" и въ „Четвертой критической рощѣ" напалъ на „жалкихъ критиковъ, ихъ ничтожныя, узкія правила и пустую болтовню о прекрасномъ вообще". Онъ говоритъ, что эта болтовня „портитъ учениковъ, противна мастерамъ, а между тѣмъ ею исчерпывается мудрость дилетантской толпы. . . . . . . Скульпторъ не можетъ изображать тѣни и утреннюю зарю, молнію и громъ, ручьи и пламя, но почему же не могъ бы это сдѣлать живописецъ? Можетъ ли живопись имѣть другой законъ, другое назначеніе и силу, чѣмъ изображеніе великой природы со всѣми ея явленіями и ея великой прекрасной видимостью? И какъ волшебно она исполняетъ свою задачу. Не справедливо презирать ландшафтную живопись, изображеніе отдѣльныхъ сценъ изъ великой цѣльности мірозданія, или даже запрещать художнику воспроизводить ее. Неужели живописецъ долженъ перестать быть живописцемъ? Не статуи же ему созидать своей кистью и красками, покоряясь общему пристрастію къ древности. Воспроизводить природу считается неблагороднымъ, но развѣ земля и небо не лучше старой статуи? . . . . Конечно, греческіе памятники — маяки въ океанѣ временъ, но въ нихъ слѣдуетъ видѣть друзей, а не повелителей. Живопись — волшебное полотно, великое, какъ міръ и исторія міра, и всякая фигура въ ней не можетъ и не должна быть статуей. На картинѣ отдѣльная фигура не составляетъ всего. Когда всѣ онѣ вмѣстѣ хороши, то никакая изъ нихъ не хороша отдѣльно, иначе это становится утомительнымъ, однообразнымъ шествіемъ длинноногихъ, прямоносыхъ греческихъ фигуръ, которыя стоятъ какъ на показъ, почти участвуютъ въ дѣйствіи, и такъ надоѣдаютъ въ нѣсколько дней и часовъ, что уже не хочется цѣлые годы глядѣть на маски искусства. Но что, если эта ложная красота къ тому же еще является насмѣшкой надъ исторіей, характеромъ и дѣйствіемъ, и тѣмъ выдаетъ свою лживость? Образуется диссонансъ, и картина становится невыносимой. Этого не замѣтитъ, правда, фанатикъ древности, но отлично увидитъ и почувствуетъ истинный любитель античнаго духа. Вся современность, всѣ благодарные историческіе сюжеты, живые характеры, все истинное и прочувствованное исчезаетъ въ слѣпомъ увлеченіи древностью. Будущія поколѣнія будутъ изумляться подобнымъ убѣжденіямъ на словахъ и на дѣлѣ, и не поймутъ, когда мы жили, чѣмъ мы были, и что привело насъ къ такому жалкому безумію, къ желанію жить по завѣтамъ другого времени, другого народа и чуждой страны, пренебрегая зрѣлищемъ природы и теченіемъ исторіи".

Но эти голоса были совершенно обособленными или слишкомъ запоздалыми. Послѣ того, какъ культъ древности проявился въ литературныхъ произведеніяхъ, послѣ того, какъ археологи теоретически опредѣлили свои цѣли и принципы, нѣмецкое искусство тоже вступило на новый или, вѣрнѣе, на старый путь. „Въ первый разъ случается въ искусствѣ, что крупные таланты обнаруживаютъ желаніе итти назадъ и образовать такимъ образомъ новую художественную эпоху, и такой жребій выпалъ на долю честныхъ нѣмцевъ,—писалъ Гёте.



Асмъ Яковъ Карстенсъ.

„Родина нѣмецкаго искусства— Греція“ пѣли въ академіяхъ. И это насильственное обращеніе къ идеаламъ другого народа дало горькіе плоды.

Въ новѣйшихъ исторіяхъ литературы очень вѣрно говорится, что даже для Гёте и Шиллера слѣдованіе античному искусству было очень опасно, и что они были болѣе вѣрны себѣ въ эпоху бури и натиска, чѣмъ позже, когда стали классиками. Мы теперь не понимаемъ, какъ одинъ и тотъ же человѣкъ, который излилъ свою юношескую страсть въ Вертерѣ, въ Гетцѣ фонъ Берлихингенъ и въ своемъ вдохновенномъ сочиненіи о готическомъ искусствѣ, могъ впослѣдствіи писать слѣдующія слова: „Быть гомеридомъ, даже самымъ послѣднимъ, прекрасно“. Какъ странно желать быть гомеридомъ, будучи Гёте! Какъ разъ у него увлеченіе Греціей вызвало рядъ подражательныхъ стихотвореній въ античномъ вкусѣ; даже его современники находили ихъ слабыми: „Ахиллеида“ напр.—мертвая филологическая поддѣлка. Точно также несомнѣнно, что подъ вліяніемъ греческаго и Гетевскаго пониманія красоты индивидуальность Шиллера ослабѣла, и Германія лишилась въ немъ наиболѣе національнаго поэта; нѣмецкая драма утратила своего Шекспира. Когда мощные творцы „Фауста“ и „Разбойниковъ“ измѣнили идеаламъ своей титанической юности подъ вліяніемъ Греціи, первый расцвѣтъ нѣмецкой поэзіи погибъ отъ весеннихъ морозовъ; долженъ былъ пройти цѣлый вѣкъ, прежде чѣмъ сѣмена, заключавшіяся въ „Гетцѣ“ и „Разбойникахъ“, смогли попасть на новую плодородную почву.

Въ области искусства результатъ получился еще болѣе печальный, чѣмъ отъ подражанія Караччи и теорій Лереса. Ученики Винкельмана не были, подобно Гёте и Шиллеру, свѣжими реалистами, прежде чѣмъ взглянула на нихъ греческая Горгона; поэтому они еще менѣе могли устоять противъ ея взгляда. Они вступили на новый путь не съ тѣмъ избыткомъ вдохновенія, которое не знаетъ, на какой путь обратиться, и какое выдолбить себѣ русло. Они приняли формы, созданныя великими эпохами, безъ всякаго сомнѣнія въ ихъ достоинствахъ и безъ малѣйшей попытки какого нибудь удачнаго обновленія; если они и лучше понимали грековъ, чѣмъ ихъ предшественники въ Италіи и Франціи, то всетаки, чѣмъ ближе подражаніе, тѣмъ меньше оно допускаетъ оригинальности. Путь къ неподражаемости, указанный Винкельманомъ, привелъ къ болѣе пустому, безжизненному и безотрадному искусству, чѣмъ все, что создала болонская школа. Къ тому же привычная къ мышленію нѣмецкая нація дошла до конца въ слѣдованіи классической идеѣ—чего другіе народы не дѣлали—и это привело къ забвенію всякой техники въ живописи, всего знанія, достигнутаго прежними эпохами. Въ исторіи церкви существуетъ легенда о томъ, что при рожденіи Константина раздался голосъ съ неба: „Нынѣ влился ядъ въ плоть церкви“. Этимъ ядомъ была для нѣмецкаго искусства нашего вѣка книга Винкельмана.



Карстенсъ: Отплытіе изъ Мегапента.

Первой жертвой Винкельмана былъ *Антонъ Рафаэль Менгсъ* (Anton Rafael Mengs): первоначально сильный и большой талантъ его былъ совершенно расшатанъ совѣтами ученаго. Среди произведеній Караччи интересны лишь тѣ, гдѣ наименѣе проявляется эклектизмъ и наиболѣе виденъ духъ XVII вѣка, и Менгсъ хорошъ лишь тогда, когда онъ шелъ не по слѣдамъ древнихъ, а безсознательно слѣдовалъ вкусамъ своего времени. Поэтому наиболѣе прекрасны его портреты пастелью въ дрезденской галлереѣ; они написаны еще совсѣмъ въ духѣ рококо и выдержаны въ очень нѣжномъ тонѣ. Они доказываютъ, что дрезденскій Апелесъ не совсѣмъ несправедливо считался у своихъ современниковъ самымъ замѣчательнымъ нѣмецкимъ живописцемъ XVIII вѣка. Розальба, Карьера и Леотаръ кажутся рядомъ съ нимъ изнѣженными и вялыми. Одинъ только Рейнольдсъ обладалъ такой рѣдкой опредѣленностью, такой пластической силой моделировки и вѣрностью колорита. Въ картинахъ Менгса нѣтъ никакой слащавости и аффектаціи, нѣтъ приторной мягкости, которая была внесена въ искусство его послѣдователями. И если вспомнимъ, что картины эти написаны шестнадцатилѣтнимъ юношей, то величіе и простота его пониманія покажутся невѣроятными. Также лучшіе изъ его позднѣйшихъ портретовъ масляными красками совершенно классическіе: въ ихъ ясномъ тонко-сѣромъ колоритѣ есть большое благородство и жизненность при отсутствіи всякаго подражанія кому либо изъ прежнихъ мастеровъ. Менгсъ умѣлъ глядѣть своимъ моделямъ въ душу. Въ лучшихъ картинахъ, какъ напримѣръ, въ собственномъ портретѣ въ Мюнхенской галлереѣ онъ является однимъ изъ лучшихъ портретистовъ XVIII вѣка.

Въ большихъ церковныхъ картинахъ Менгсъ сынъ той эпохи, когда искусство заразилось общей блѣдностью мысли, прониклось эклектизмомъ и стало метаться, примыкая къ самымъ различнымъ школамъ. „Прежде всего нужно удалить плевелы", пишетъ Цанотти въ своемъ „Руководствѣ для молодого живописца", „затѣмъ вернуться къ Чимабуэ и Джіотто, и опять, послѣ многихъ лѣтъ къ Буанаротти и Санти и благороднымъ ихъ наслѣдникамъ, ко-



Генелли: Изъ „Жизни кутилы“.

торымъ никто уже не слѣдуетъ. Но когда наступитъ такое счастливое возрожденіе, вѣдаетъ Богъ". Старый Измаилъ Менгсъ полагалъ, что это должно быть его заботой, и назвалъ въ честь Антоніо да Аллегри и Рафаэля Санти своего сына Антономъ Рафаэлемъ, который долженъ былъ стать эклектическимъ реформаторомъ искусства, и такъ какъ онъ былъ первымъ живописцемъ, имѣвшимъ право, по особому дозволенію Саксонскаго курфюрста, посѣщать еще недоступную тогда дрезденскую галлерею, то онъ смогъ легко выполнить эту задачу. Ему быстро удалось освободиться отъ непосредственнаго вліянія времени и, согласно съ ученіемъ Караччи, вернуться къ будто бы лучшимъ образцамъ древности. Находящіяся въ разныхъ галлереяхъ подобныя картины Менгса—преимущественно религіознаго содержанія кажутся произведеніями хорошаго художника XVII вѣка, имя котораго трудно вспомнить. Его знаменитая „Ночь Рождества Христова", въ которой онъ выступилъ соперникомъ Корреджіо, кажется картиной Маратти. Только выраженіе лицъ у Менгса болѣе вялое и пустое.

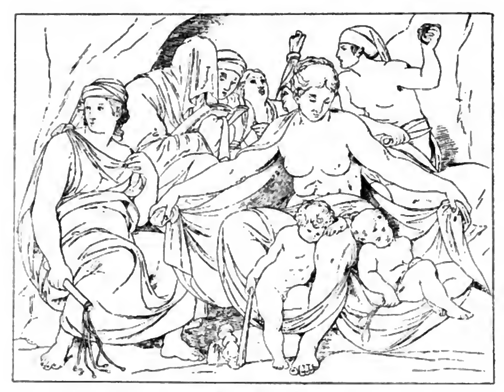
Злополучный „Парнасъ" въ виллѣ Албани свидѣтельствуетъ о полномъ упадкѣ этого большаго таланта. Когда Менгсъ перешелъ, по настоянію своего друга Винкельмана, отъ Рафаэля и Корреджіо къ изученію античнаго искусства, онъ утратилъ не только самобытность, но и всѣ качества, которыми прежде обладалъ. Послѣ того какъ живопись такъ долго тянула за собой на буксирѣ пластическое искусство, пластика теперь стала мстить за себя и въ теченіи нѣсколькихъ десятилѣтій на нѣмецкихъ картинахъ красовались прекрасно выписанныя гипсовыя фигуры. Заблужденіе Винкельмана, какъ очень вѣрно опредѣлилъ Гердеръ, заключалось не только въ томъ, что онъ навязалъ современникамъ подражаніе отжившему идеалу; онъ кромѣ того привилъ новой живописи принципы, пригодные лишь для древней пластики. Идеалъ древняго искусства былъ преимущественно пластическій, а ни Винкельманъ, ни позже него Лессингъ не отдавали себѣ яснаго отчета въ различіи пластики и живописи, они предлагали поэтому живописцамъ пластическіе идеалы. Уже то, что Лессингъ въ Лаокоонѣ связалъ свои разсужденія съ произведеніемъ пластическаго искусства доказываетъ, что законы и условія этихъ двухъ искусствъ казались ему одинаковыми. Винкельманъ и Лессингъ боролись противъ смѣшенія изобразительныхъ искусствъ съ поэзіей и вмѣсто этого проповѣдывали смѣшеніе живописи и пластики, что было еще болѣе опасно. Такимъ образомъ совершенно чуждый элементъ вошелъ въ произведенія Менгса, который до того былъ исключительно живописцемъ. Чисто внѣшняя идеализація въ исполненіи отняла у фигуръ послѣдній остатокъ естественности, отличавшей прежнія картины Менгса. Трудно даже повѣрить теперь, что Винкельманъ въ припадкѣ дружбы привѣтствовалъ „Парнасъ" Менгса восторженнымъ признаніемъ, что „болѣе прекраснаго произведенія никогда не было въ искусствѣ, и что даже Рафаэль преклонился бы передъ нимъ". А между тѣмъ „Парнасъ" Менгса—смѣсь заимствованій и пошлыхъ переживаній безъ души и чувства, безъ всякой свѣжести и самобытности. Это кладовая пластическихъ фигуръ и даже не античная группа, а просто собранныя вмѣстѣ, разрисованныя отдѣльныя статуи болѣе холодныя и безжизненныя, чѣмъ все, что писалъ Баттони. Въ произведеніяхъ великаго декоратора того времени, Тьеполо, чувствуется смѣлый и сильный взмахъ кисти, сила и черезъ край бьющее богатство фантазіи; въ картинѣ же Менгса видна чисто разсудочная работа, композиція состоитъ изъ заимствованій, сдѣланныхъ при помощи филологіи. Въ одномъ только отношеніи картина Менгса примыкаетъ къ доброму старому времени въ искусствѣ: въ ней видно болѣе серьезное изученіе формы и колорита, чѣмъ во всѣхъ картинахъ слѣдующаго полувѣка въ Германіи. Фигуры написаны съ мягкостью и силой, еще достойной времени рококо.



Карстенсъ: Ахиллъ и Пріамъ.

„Милая *Анжелика*" вторая представительница этого переходнаго времени. Она тоже по настоянію своего друга Винкельмана переодѣлась греческой весталкой, но, какъ умная женщина, оставила у своего классическаго одѣянія болѣе изящный покрой рококо. Благодаря общенію съ Винкельманомъ, она стала немного синимъ чулкомъ и принялась изучать древнихъ историковъ, отыскивая въ нихъ такіе сюжеты, какъ Корнелія, мать Гракховъ, Агриппина съ пепломъ Германика, Фрина и. т. д. Впрочемъ, она черпала свои сюжеты охотнѣе изъ поэтическихъ греческихъ миѳовъ: Адонисъ на охотѣ, Психея, Аріадна, оставленная Тезеемъ, Аріадна, найденная Вакхомъ, смерть Альцесты, Геро и Леандеръ,—вотъ ея излюбленные сюжеты. Во этихъ картинахъ мягкость ея доходитъ до сентиментальности и грація, близка къ слащавости. Гёте справедливо говоритъ о ней слѣдующее: „Въ фигурахъ и лицахъ Анжелики Кауфманъ слишкомъ мало разнообразія; страсть выражена безъ всякой силы, герои похожи на нѣжныхъ мальчиковъ или переодѣтыхъ дѣвушекъ". Но онъ же говоритъ о ней и слѣдующее: „Легкость, привлекательность формъ, красокъ и манеры—основная черта многочисленныхъ произведеній художницы. Ни одинъ изъ теперешнихъ живописцевъ не можетъ соперничать съ ея граціей, вкусомъ и умѣніемъ владѣть кистью". Это опредѣленіе тоже совершенно вѣрное. Анжелика умѣла сочетать правильность линій и формъ, которую требовалъ Винкельманъ съ граціей, иногда кокетливой, иногда сентиментальной, но всегда изысканной. Ея картины, въ особенности женскіе портреты, отличаются очень нѣжными сочетаніями красокъ.

Она и Менгсъ были послѣдними живописцами, еще обладавшими кой-какими техническими средствами. Почти всѣ техническія традиціи, уцѣлѣвшія въ Германіи XIX вѣка, должны быть приписаны вліянію Менгса, но какъ разъ этого не могли ему простить его преемники; они не соглашались признать его своимъ и презрительно отрекались отъ него, какъ отъ манернаго живописца, „по старымъ прописямъ". „Техническія познанія",—пишетъ Гёте,—



Карстенсъ: Ночь и ея дѣти.

„мѣшаютъ полному отвлеченію и возвышенію надъ дѣйствительнымъ, а это требуется отъ произведеній пластики, которая даетъ только *формы* въ ихъ высшей чистотѣ и красотѣ." „Колоритъ и свѣтотѣни не такъ важны для картины, какъ благородство линій", пишетъ Винкельманъ, и эти положенія сдѣлались для слѣдующаго поколѣнія основными. Когда Винкельманъ предлагалъ живописцамъ своего времени слѣдовать образцамъ греческой скульптуры, онъ впадалъ еще въ одно заблужденіе—смѣшивая „тихое величіе и благородную простоту" съ безцвѣтностью и холодностью. Гердеръ писалъ по этому поводу: „если пластика владѣетъ гармоніей формы, то въ живописи гармонія заключается въ колоритѣ и освѣщеніи. Я не понимаю, какимъ образомъ нѣкоторые теоретики могли говорить пренебрежительно о свѣтотѣни; въ ней частичка генія, которая дается и мастеру, и ученику; это глазъ, которымъ онъ видитъ, море свѣта, которымъ все озаряется; отъ этого зависитъ каждая черта. Это божественное море свѣта, этотъ волшебный міръ—достояніе живописи. Зачѣмъ сопротивляться природѣ и не оставить всякому искусству то, что только оно одно можетъ сдѣлать и хорошо сдѣлать?"

Слова Гердера были забыты. Философское направленіе XVIII вѣка, который старался вникнуть въ „духъ" вещей и преобразовать все съ высоты отвлеченнаго міросозерцанія, отозвалось и на живописи; пренебрегая цвѣтомъ явленій, преимущественное значеніе стали придавать формамъ и линіямъ, считая пластическіе элементы самою сущностью живописи.

Когда въ живописи стали изображать раскрашенныя статуи, то естественно поднялся вопросъ, не слѣдуетъ ли раскрашивать скульптурныя произведенія. Поколѣніе, выросшее на теоріяхъ Винкельмана, совершенно не знало того значенія, которое имѣли для грековъ принципы живописи; поэтому совершенно логично понятіе о безцвѣтно бѣломъ стали отождествлять съ понятіемъ о классически прекрасномъ, и вопросъ уже представился въ слѣдующей формѣ: „нужны ли краски на *картинахъ?*" Живописцы вдругъ стали считать самую живопись

Генелли: Изъ „Исторіи вѣдьмы".

чѣмъ то сомнительнымъ и поспѣшили аскетически отказаться отъ употребленія красокъ въ искусствѣ. Живопись объявляется принципіальнымъ извращеніемъ искусства—„Кисть испортила наше искусство" писалъ уже Корнеліусъ. Послѣ того началась еще небывалая эра картоновъ, изготовляемыхъ теперь съ величайшей серьезностью даровитыми художниками. Въ эпоху рококо колоритъ достигъ верха утонченности оригинальными сочетаніями нѣжныхъ и переливающихся тоновъ; реакціей противъ этого было полное отрѣшеніе отъ красокъ. Идеалъ стали искать въ отвлеченной красотѣ линій, краски признаны были чѣмъ то второстепеннымъ и суетнымъ. Колоритъ казался пестрымъ платьемъ, которое природа можетъ снимать и надѣвать, совершенно не мѣняясь по существу. Живописцы этого времени говорили только о линіяхъ.

Этотъ стиль держался одними линіями; онъ не нуждался ни въ полотнѣ, ни въ стѣнахъ для фресокъ, а только въ бѣлой бумагѣ, требовалъ сравнительно очень мало работы съ натуры, а такъ какъ идеалъ былъ легко достижимъ, то не стоило мучиться въ академіяхъ, гдѣ къ тому же, съ введеніемъ Менгсовскаго классицизма, царствовала общая пустота мысли и доктринерскій педантизмъ. Послѣ того какъ Менгсъ отрекся отъ вкуса эпохи рококо, слѣдующее поколѣніе отрѣшилось и отъ его *техники*, покинуло академіи и пренебрежительно сбросило съ плечъ школьную сумку техническихъ традицій.

Карстенсъ (Carstens) первый вступилъ въ Германіи на этотъ путь. У него больше индивидуальности, чѣмъ у Менгса. Его слѣдованіе древности не было исключительной и холодной подражательностью и заимствованіемъ. Онъ *жилъ* въ древности. Міръ греческихъ поэтовъ его духовная родина, ихъ глубокія мысли имѣли въ немъ тонкаго толкователя. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ печально прославился тѣмъ, что первый легкомысленно отрѣшился отъ наслѣдія отцовъ. Онъ отказался отъ знаній, перешедшихъ изъ времени рококо, и тѣмъ самовольно порвалъ нить, которая связала бы, если бы этого не случилось, нѣмецкое искусство XIX вѣка съ искусствомъ XVIII вѣка.

Карстенсъ читалъ въ ранней юности „Изслѣдованіе о прекрасномъ въ искусствѣ" англичанина Даніеля Вебба—приверженца идей Винкельмана о подражаніи древнимъ. Эта книга породила въ душѣ Карстенса любовь къ древности. „Воспитывай въ себѣ изученіемъ древности любовь къ красотѣ"—эти слова юноша записывалъ себѣ на память изъ книги Вэбба. „Стиль живописи нужно изучать на Лаокоонѣ, на статуѣ борца, а чтобы понять паѳосъ, нужно созерцать божественнаго Аполлона. Остановимся на изящной красотѣ Медицейской Венеры. Вотъ высшее проявленіе рисовальнаго искусства... Аполлонъ Бельведерскій и дочери Ніобеи даютъ исчерпывающее представленіе о благородномъ и прекрасномъ. Рисунокъ Рафаэля никогда не достигаетъ того совершенства, которое мы видимъ въ греческихъ статуяхъ... Куда вы увлекаете меня, мраморные боги, полубоги и герои? Я слѣдую вашему зову и твоимъ вѣчнымъ законамъ, воображеніе. Я иду въ виллу Медичи и дышу тамъ чистымъ воздухомъ; я ложусь на луга, покрытые цвѣтами. Меня осѣняютъ лимонныя рощи, и я созерцаю безпрепятственно группу прекраснѣйшихъ женскихъ фигуръ. Ніобея, возлюбленная моя, прекраснѣйшая мать прекрасныхъ дѣтей, прекраснѣйшая изъ женщинъ, какъ я люблю тебя..."

Такъ фантазировалъ Асмъ Якобъ въ винномъ погребѣ въ Экернфердѣ, или въ своей одинокой комнатѣ, при тускломъ свѣтѣ лампы. Онъ былъ опьяненъ величественными откровеніями искусства, которыя ему дала эта книга. Въ его восторженной фантазіи рисовались часы, когда онъ, наконецъ, сможетъ созерцать описанныя произведенія. Но если бы онъ могъ увидѣть будущее, какія картины представились бы его глазамъ? Узналъ ли бы онъ себя въ

усталомъ разбитомъ человѣкѣ съ блѣднымъ лицомъ, скорбными чертами и согбенной фигурой, стоящимъ въ Римѣ, какъ очарованный передъ колоссомъ Монте Кавалло? Ему было двадцать два года, когда онъ снялъ передникъ рабочаго и вступилъ въ копенгагенскую академію, уже слишкомъ взрослымъ для правильнаго обученія. Его голова было полна „выдумокъ"; онъ никакъ не могъ рѣшиться „начать учиться съ начала". „Рисованіе съ натуры мнѣ не нравилось, и кромѣ того человѣкъ, съ котораго я долженъ былъ писать, при всемъ своемъ хорошемъ сложеніи казался несовершеннымъ и неблагороднымъ сравнительно съ древними образцами; они воспитали во мнѣ болѣе высокое пониманіе прекраснаго. Я думалъ, что смогу нарисовать нѣчто гораздо болѣе прекрасное, подражая только древнимъ образцамъ. Поэтому я рѣшилъ не посѣщать академію, сколько бы мнѣ ни говорили другіе художники о необходимости и пользѣ академическаго обученія". За то онъ каждый день проводилъ цѣлые часы среди слѣпковъ съ древнихъ статуй, и „священное чувство обожанія, доводившее меня почти до слезъ, наполнило мою душу... Я ни разу не срисовывалъ древнія статуи. Когда я пробовалъ это дѣлать, мнѣ казалось, что чувство мое холодѣетъ. Я думалъ что научусь большему, прилежно глядя на статуи".

Такимъ образомъ, какъ говоритъ Фернофъ, развитіе его заключалось въ томъ, что „онъ не шелъ обычнымъ путемъ послѣдовательнаго подражанія, ведущаго къ собственнымъ изобрѣтеніямъ, а прямо началъ съ выдумыванія". Въ этомъ онъ былъ вполнѣ сыномъ своего времени. Въ ту пору творческая сила искала главнымъ образомъ проявленія въ философіи и поэзіи. Живописцы тоже, согласно съ этимъ, стремились быть поэтами и сочинителями въ своихъ картинахъ. Карстенсъ съ тонкимъ пониманіемъ изучалъ греческихъ трагиковъ и философовъ. Греческіе герои у Хирона, Елена у скейскихъ воротъ, Аяксъ Фениксъ и Одиссей въ палаткѣ Ахилла, Пріамъ и Ахиллъ, Парки, Ночь съ ея дѣтьми, Сномъ и Смертью, Гомеръ передъ народомъ, Золотой вѣкъ—всѣ эти картины носятъ отпечатокъ благородной простоты и безмятежности греческаго искусства.

Понятно, что такого рода картины должны были чрезвычайно интересовать археолога. Когда Карстенсъ устроилъ въ 1795 году выставку своихъ произведеній въ Римѣ, то Фернофъ напечаталъ въ „Нѣмецкомъ Меркуріи" Виланда отзывъ, въ которомъ объявилъ Карстенса созидателемъ новой эпохи. Но съ перваго же дня проявилась столь же рѣшительная оппозиція противъ него среди художниковъ. Художникъ Мюллеръ, по прозванію чертовъ мельникъ (Teufels Müller), спившійся геніальный человѣкъ, скитавшійся по Риму въ качествѣ гида для иностранцевъ, свидѣтельствуетъ, что Винкельмановскіе принципы вовсе не были общепризнанными въ концѣ вѣка. „Письма г. Мюллера, римскаго художника, о выставкѣ г. профессора Карстенса" съ эпиграфомъ „Amicus Plato, amicus Socrates, magis amica veritas" были напечатаны въ 1797 году въ Шиллеровскихъ „Horen".

Мюллеръ доказывалъ, что Карстенсъ только подражатель; въ немъ больше памяти и знанія формъ, чѣмъ фантазіи. Отдѣльныя фигуры его, по мнѣнію Мюллера лишены индивидуальности. Затѣмъ критикъ указывалъ на прежнія картины, говорилъ о недостаткахъ колорита и недостаткахъ рисунка. Художникъ, по его мнѣнію, долженъ прежде всего передавать характерность выраженія, а композиція должна уже стоять на второмъ планѣ. Техника должна, несмотря на то, что прежде она доходила до ремесленности, всетаки оставаться на первомъ планѣ. Не только отъ художника, но и отъ критика требуется пониманіе ея, и поэтому Мюллеръ совѣтуетъ Карстенсу отступиться отъ своего высокомѣрія наблюдать природу и слѣдовать истинѣ въ картинѣ, потому что



Бонавентура Генелли.

только въ природѣ созрѣваетъ идеалъ, и ничто не можетъ быть въ идеѣ великимъ и прекраснымъ, если оно вмѣстѣ съ тѣмъ не истинно и не вѣрно. Подобныя же мысли высказалъ Кохъ впослѣдствіи въ своихъ „Мысляхъ о живописи", и большинство позднѣйшихъ художниковъ согласны были съ его оцѣнкой Карстенса.

Потомство не можетъ не стать на ихъ сторону въ спорѣ съ археологами. Въ Карстенсѣ только трогательно его рвеніе, въ борьбѣ за свой идеалъ, священный пламень, который его поддерживалъ даже въ тѣ годы, когда чахотка подтачивала его слабое тѣло. Искусство было, какъ онъ писалъ, его стихіей, его вѣрой, его счастьемъ и жизнью. И въ томъ уже есть величіе и красота, что художникъ въ одиночествѣ умиралъ за свой идеалъ. Карстенсъ былъ благороднымъ мечтателемъ. Во время господства посредственности и ремесленности, онъ съ непреодолимымъ благородствомъ и чистотой убѣжденія указывалъ на высоту художественнаго творчества. Но исторія искусства должна судить не о влеченіяхъ сердца, а о результатахъ; было бы несправедливо относительно старыхъ мастеровъ, а также относительно прежнихъ добросовѣстныхъ работниковъ, которые съ менѣе благородными намѣреніями, но съ гораздо большимъ пониманіемъ дѣла, брались за кисти, если бы провозгласить Карстенса, только за его нравственныя качества — мученикомъ, геніемъ и созидателемъ новыхъ путей въ нѣмецкомъ искусствѣ.

Онъ не былъ геніемъ, каковымъ самъ себя считалъ, съ гордостью говоря объ этомъ министру Гейницу; онъ не былъ для этого достаточно оригиналенъ. Его произведенія созданы не воображеніемъ, а памятью. Очертанія его картинъ очень тонки, но въ нихъ онъ подражалъ грекамъ, и не требуется никакой геніальности для того, чтобы память и рука привыкли къ типичнымъ греческимъ формамъ. То, что намъ нравится въ Карстенсѣ, въ сущности принадлежитъ не ему: оно является только отраженіемъ того, что мы любимъ въ греческихъ статуяхъ и вазахъ, у Микэль-Анджело и другихъ старыхъ мастеровъ.

Мученикомъ онъ тоже не былъ, потому что встрѣчалъ въ своихъ стремленіяхъ гораздо больше поддержки и сочувствія чѣмъ большинство прежнихъ мастеровъ; и если, несмотря на это, онъ всетаки страдалъ отъ заботъ о пропитаніи, то это только знакъ односторонности и несовершенства его искусства. Онъ утратилъ способность къ декоративному искусству, къ живописи красками, а одними рисунками не могли бы существовать даже и Дюреръ и Рембрандтъ.

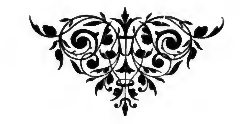
Вслѣдствіе этихъ техническихъ недочетовъ Карстенса можно считать только болѣе, чѣмъ талантливымъ дилетантомъ. Не можетъ считаться художникомъ тотъ, кто не старается въ своемъ увлеченіи овладѣть средствами, превращающими лепетъ въ готовый понятный языкъ. Картины Карстенса подкупаютъ своими мягкими волнистыми линіями, но онѣ не выдерживаютъ болѣе серьезной

критики. Нельзя жить среди красоты и не умѣть освободиться отъ некрасиваго. Нельзя стремиться къ великому и возвышенному и вмѣстѣ съ тѣмъ дѣлать постоянныя ошибки, быть тяжеловѣснымъ и не умѣть справляться съ рисункомъ и пропорціями. Карстенсъ былъ рисовальщикомъ, и не умѣлъ правильно рисовать: эта геніальная односторонность мѣшаетъ ему считаться основателемъ нѣмецкаго искусства. Его нельзя назвать манернымъ художникомъ, потому что его искусство соотвѣтствуетъ его личнымъ свойствамъ, и всетаки, подобно Менгсу и Лересу, онъ подражатель въ искусствѣ; отъ нихъ онъ отличается только тѣмъ, что въ его произведеніяхъ начинается полное оскудѣніе колорита, уродовавшее съ тѣхъ поръ нѣмецкое искусство. Для потомства совершенно безразлично, что Торвальдсенъ вдохновлялся Карстенсомъ, а Генелли шелъ въ своихъ рисункахъ по его слѣдамъ.

Бонавентура Генелли (Bonaventura Genelli) былъ несомнѣнно значительнымъ поэтомъ въ живописи—тогдашніе живописцы всѣ стремились къ тому, чтобы самимъ создавать сюжеты. Въ немъ, родившемся въ годъ смерти Карстенса, воскресъ духъ маленькаго гольштинца, но тотъ образъ, который онъ принялъ въ этомъ новомъ воплощеніи, кажется въ самомъ дѣлѣ порожденіемъ Эллады въ дни ея величайшей красоты. Мускулистая невысокая фигура моложаваго Геркулеса, съ широкой грудью и сильной шеей, голова, покрытая каштановыми кудрями и полныя губы, оттѣненныя густой бородой, короткій греческій носъ, серьезные глаза, выглядывающіе изъ подъ густыхъ бровей — такимъ жилъ Генелли въ Германіи, запоздалый грекъ и центавръ, какъ его изобразилъ Гейзе въ своей новеллѣ, „допотопная миѳологическая загадка, вошедшая въ нашъ, отрѣшившійся отъ божества міръ на своихъ четырехъ здоровыхъ ногахъ".— Такимъ онъ сидѣлъ, какъ онъ самъ пишетъ, въ Римѣ, въ своей грязной квартиркѣ съ полуразвалившимся стульями, съ пригвожденными на стѣнахъ чучелами ястребовъ; крылья ихъ служили моделями для крылатыхъ фигуръ. Таковымъ же онъ позже сидѣлъ въ своей маленькой кельѣ въ Мюнхенѣ и жилъ среди своего безвременья. Быть можетъ, если бы онъ родился въ болѣе счастливое для искусства время, онъ сталъ бы хорошимъ живописцемъ для проэктовъ памятниковъ. Но будучи преемникомъ Карстенса, онъ исчерпалъ все свое художественное дарованіе въ двухъ серіяхъ гравюръ—въ трагедіяхъ „Кутила" и „Исторія вѣдьмы". Онъ тоже рисовалъ только контуры и ритмически очерченные силуэты. Только на это хватало его умѣнья. Все, что онъ хотѣлъ дать сверхъ того, оттѣнки акварелью или масляными красками, становилось блѣднымъ, вялымъ, схематичнымъ, даже въ рисункахъ онъ походилъ на Карстенса смутностью формы и постояннымъ изяществомъ, которое становится скучнымъ и монотоннымъ. Все приносится въ жертву красотѣ линіи. Отсутствіе характера въ лицахъ у него еще болѣе замѣтно, чѣмъ у Карстенса, который всетаки въ юности писалъ еще хорошіе портреты, и поэтому умѣлъ придавать своимъ грекамъ больше индивидуальныхъ чертъ и нѣкоторое разнообразіе выраженія. У Генелли головы составляютъ лишь часть всей фигуры, и такъ какъ линіи лица не столь гибки, то имъ онъ удѣляетъ даже меньше вниманія, чѣмъ другимъ частямъ тѣла. Хуже всего у него выходили женщины, потому что для мужскихъ фигуръ онъ могъ всетаки самъ служить себѣ моделью, а вѣчно женственное онъ черпалъ только изъ глубины души. Глаза его женщинъ и мужчинъ имѣютъ совершенно животный видъ.

Вліяніе Карстенса на нѣмецкое искусство было такимъ образомъ чисто отрицательное. Не на этой почвѣ могла возникнуть нѣмецкая живопись. Онъ не уготовилъ почву для будущихъ поколѣній, а напротивъ того, отказавшись

отъ всего прошлаго въ искусствѣ, умноженнаго со времени Стефана Лохнера трудами нѣсколькихъ поколѣній художниковъ, лишилъ ихъ почвы. Искусство очень легко умираетъ, но трудно и долго совершается его возрожденіе. Искусство, которое родилось въ скромной римской мастерской больного нервнаго человѣка, „знаменитаго рисовальщика", должно было, чтобы окрѣпнуть технически, получить новыя жизненныя силы изъ внѣшняго міра.





Виже-Лебренъ: Портретъ художницы съ дочерью.

Евсигнеевъ.

IV.

Классическая реакція во Франціи.

НОВОЕ искусство началось во Франціи также съ подражанія древности. Но въ сущности французскій классицизмъ, какъ и нѣмецкій, былъ не новымъ направленіемъ въ искусствѣ, а только возобновленіемъ давно забытыхъ традицій. Годомъ рожденія классицизма былъ не 1789 годъ, а 1666, т. е. не начало великой революціи, а годъ основанія французской академіи въ Римѣ. Когда Давидъ изображалъ торжество свободы во Франціи, пользуясь примѣрами изъ римской исторіи, онъ поступалъ какъ Лебренъ, который въ своемъ циклѣ Александра Великаго превозносилъ подвиги Людовика XIV. Давидъ не шелъ впередъ въ искусствѣ, а озирался назадъ, былъ реакціонеромъ. Только на короткое время полуголландецъ Ватто смогъ отвлечь взоры парижанъ отъ Рима и направить ихъ на Антверпенъ. Въ жилахъ французовъ течетъ римская кровь, и духовная ихъ родина лежитъ за Альпами, въ Италіи, дочери древней Греціи. Вся французская литература, искусство и философія съ начала своего существованія питались древностью. Римскій духъ также проникаетъ трагедіи Корнеля, какъ и картины Пуссена. Поэтому для возрожденія классицизма во французскомъ искусствѣ достаточно было уже того, что съ половины XVIII вѣка широко развились занятія археологіей.

Де Броссъ (de Brosses) издалъ исторію римской республики и писалъ о Геркуланумѣ. Леруа (Leroy) выпустилъ въ свѣтъ свои „Ruines des plus anciens monuments de la Grèce". Вскорѣ послѣ того изданы были Кайлюсомъ (Caylus) и Гамильтономъ (Hamilton) „Recueils d'antiquité". Первый изъ нихъ предпринялъ большое путешествіе и представилъ въ Академію цѣлый рядъ археологическихъ трудовъ. Послѣ Батте и Койпеля онъ первый снова потребовалъ и отъ художниковъ новаго времени красоты линій—„простоты и благородства античной красоты" („manière simple et noble du bel antique"). Строители стали снова изучать Витрувія и составлять планы по древнимъ образцамъ. Суффло (Soufflot) построилъ Пантеонъ, издалъ рисунки храмовъ Пестума. Уже въ 1763 г. Гриммъ писалъ: „Съ нѣкоторыхъ поръ началось предпочтеніе античныхъ орнаментовъ и формъ всякимъ другимъ. Влеченіе къ нимъ такъ распространилось, что те-

перь все дѣлается à la grecque. Внутреннія и внѣшнія украшенія домовъ, мебель, матеріи, ювелирныя издѣлія дѣлаются въ греческомъ вкусѣ. Отъ архитектуры увлеченіе Греціей перешло и на моду. Дамы носятъ греческія прически, щеголи считали бы себя опозоренными, если бы у нихъ не было въ рукахъ une boîte à la grecque. „Даже любовь Дидро къ нравоучительно-сентиментальному жанру живописи Грёза такъ и въ его собственной поэзіи, смѣнилась въ началѣ шестидесятыхъ годовъ преклоненіемъ передъ древностью. Онъ громилъ въ „Салонахъ", начиная съ 1761 года, несчастнаго состарившагося Бушэ, читалъ ему грознымъ тономъ лекціи о „великомъ строгомъ античномъ вкусѣ". Дидро упрекалъ Бушэ въ отсутствіи правдивости и вкуса, доказывалъ ему, что во всей массѣ написанныхъ имъ фигуръ не найдется и четырехъ, которыя годились бы для рельефовъ, а тѣмъ болѣе для статуй, между тѣмъ какъ художественный вкусъ времени требуетъ простыхъ и чистыхъ линій, пластической красоты— возврата къ идеаламъ классическаго искусства. Въ 1765 г. появился французскій переводъ Винкельмана; Дидро высказалъ по этому поводу очень ясно и опредѣленно свое мнѣніе: „Мнѣ кажется,—писалъ онъ,—что необходимо изучать древнее искусство для того, чтобы научиться видѣть природу" („Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature"). Ватлэ тоже осуждаетъ Бушэ: „Ни одинъ художникъ, — говоритъ онъ, — не высказывалъ болѣе откровеннаго презрѣнія къ истинной красотѣ — какъ она была понята и выражена скульпторами древней Греціи" („Jamais artiste n'a plus ouvertement témoigné son mépris pour la vraie beauté telle qu' elle a été sentie et exprimée par les statuaires de l'ancienne Grèce"). Въ этихъ сужденіяхъ сказалось—еще задолго до событій 1789 года—измѣнившееся направленіе искусства во Франціи. Госпожа Виже-Лебренъ (Vigée Lebrun) — французская Анжелика Кауфманъ, — съ ея нѣжнымъ, мягкимъ, симпатичнымъ талантомъ, является яркой представительницей граціознаго, чисто французскаго переходнаго стиля, въ которомъ чувствуется лишь едва уловимое вѣяніе античнаго духа. Въ ея картинахъ очень изящно и утонченно отразилось то время, когда дамы высшаго свѣта забывали, что онѣ маркизы и герцогини, становясь исключительно женщинами и матерями. Онѣ думали, что въ простомъ бѣломъ платьѣ, въ скромной, наброшенной на плечи косынкѣ, въ свободной, непринужденной манерѣ держаться, онѣ нашли путь къ античной простотѣ. Бушэ, встревоженный въ глубинѣ души нападками Дидро, рѣшилъ написать картину изъ древней исторіи. Грёзъ написалъ „Севера и Каракаллу", Фрагонаръ „Кореза и Каллироэ". Губертъ Роберъ (Hubert Robert) все болѣе углублялся въ археологію, заполняя свои картины развалинами и памятниками старины. Вьенъ (Vien) вдохновлялся античными камеями. Ихъ величавое спокойствіе привело его къ убѣжденію, что грація и причудливыя одѣянія въ стилѣ рококо лишены благородства. Онъ намѣревался изучать древнихъ мастеровъ, Рафаэля, Караччи, Доминикино, Микэль-Анджело, однимъ словомъ всѣхъ „художниковъ, произведенія которыхъ носятъ характеръ величія и правды".

Революція была рѣшительнымъ толчкомъ, отъ котораго римская кровь французовъ еще разъ вскипѣла съ новой силой. Въ тѣнистыхъ садахъ Версаля, гдѣ Панъ съ козлиными ногами обнималъ стройныхъ бѣлыхъ нимфъ у искусственныхъ водопадовъ, знатные кавалеры и дамы, нарядившіеся паяцами и коломбинами, занятые ухаживаніемъ и воркованіемъ, пропустили мимо ушей первые подземные удары, возвѣщавшіе о приближеніи грозы изъ Парижа. Вскорѣ раздался гулъ землетрясенія. Воздухъ наполнился пороховымъ дымомъ, послышались звуки марсельезы и на площади Согласія, гдѣ теперь бьютъ красивѣйшіе въ мірѣ фонтаны, потекла кровь съ гильотинъ. Слова маркизы Помпадуръ,



Жакъ Луи Давидъ.

„Aprés nous le deluge“, оказались грознымъ пророчествомъ. Въ потокахъ крови потонули и художественные идеалы XVIII вѣка. Революція стала могилой рококо. Однимъ взмахомъ она покончила съ прелестнѣйшей эпохой французскаго искусства, воплотившей всю грацію, все остроуміе французовъ. Революція положила конецъ изящному и благородному стилю Людовика XV, воплощенному въ картинахъ меланхолическаго, но полнаго жизни Ватто, въ произведеніяхъ Бушэ и Фрагонара, легкихъ и причудливыхъ какъ сновидѣнія. Классицизмъ же, напротивъ того, нашелъ въ революціи твердую опору и нѣкоторую связь съ современностью: революція перенесла его изъ музеевъ на самую площадь Согласія.

Революція требовала отъ искусства „не благороднаго стиля“, котораго добивался Вьенъ, а прежде всего спартанской добродѣтели. Нѣсколько мыслителей проводили паралелли между устройствомъ древнихъ и новыхъ государствъ и доказывали, что древнія республики были образцами высокаго совершенства и что нужно слѣдовать по возможности во всемъ ихъ примѣру. Они противопоставляли строгую нравственность Спарты и римской республики нравамъ монархической Франціи конца XVIII вѣка. При всякомъ удобномъ случаѣ говорилось о добродѣтели, самоотверженности, храбрости и патріотизмѣ великихъ мужей древности. Философы видѣли въ ихъ подвигахъ подтвержденіе своихъ положеній и проповѣдывали идеи, которыя находили глубокій отголосокъ въ сердцахъ французовъ.

Римскій духъ проникъ въ плоть и кровь народа раньше, чѣмъ разразилась катастрофа. „Мы были,—пишетъ Нодье,—болѣе подготовлены къ своеобразному языку революціи, чѣмъ можно было ожидать. Не трудно было перейти отъ школьныхъ занятій къ борьбѣ на форумѣ. Въ школахъ задавались сочиненія на темы вродѣ слѣдующей: „Кто стоитъ выше, старшій Брутъ, который казнилъ своихъ дѣтей, или младшій, умертвившій своего отца“. Такимъ образомъ Ливій и Тацитъ болѣе способствовали крушенію монархіи во Франціи, чѣмъ Вольтеръ и Руссо. Вполнѣ естественно поэтому, что какъ только Франція освободилась отъ монархіи и произнесла слово „республика“, она должна была принять за образецъ именно римскую республику. Французы жили въ атмосферѣ древняго міра. Великіе граждане Рима и Аѳинъ постоянно упоминались въ національныхъ собраніяхъ; Сцевола, Сципіонъ, Катонъ, Цинцинатъ были кумирами толпы. Въ церковныхъ проповѣдяхъ дѣлались постоянныя ссылки на древнихъ авторовъ, М-мъ Виже-Лебренъ устраивала ужины à la grecque, гдѣ все было точнымъ

воспроизведеніемъ „Voyage d'Anacharsis". Обращеніе гостей между собой, одежда, яства, развлеченія, столъ—все было на аѳинскій ладъ. Хозяйка изображала изъ себя Аспазію, аббатъ Бартелеми въ греческой одеждѣ, съ лавровымъ вѣнкомъ на головѣ произносилъ стихи, де-Кюбьеръ, наряженный Мемнономъ, игралъ на золотой лирѣ, а одѣтые рабами мальчики, прислуживали за столомъ. Дѣтямъ давали при рожденіи греческія и римскія имена. Мужчины называли другъ друга римлянами. „Но я любилъ его, римляне!"—восклицаетъ Кулонъ послѣ смерти Мирабо. Парижъ вообразилъ себя Римомъ. На сценѣ ставили бюстъ Брута противъ бюста Вольтера и актеры, обращаясь къ статуямъ, произносили рѣчи, вродѣ слѣдующей: „О священная статуя Брута, великаго человѣка! Перенесенная въ Парижъ, ты не покинула Рима". И подобно тому какъ въ театрахъ выставляли бюстъ Брута, въ кофейняхъ появлялись бюсты Муція Сцеволы. Французскіе журналисты, еще полные гимназическихъ воспоминаній объ античномъ мірѣ, сравнивали кофейни съ лицеями и портиками. При всякомъ удобномъ случаѣ древній Римъ приводился какъ примѣръ. Въ парижскомъ собраніи гравюръ хранится изображеніе гильотины съ надписью: „Такого же рода сооруженіе послужило орудіемъ казни римлянина Тита Манлія". Какой то слуга, лишая себя жизни, сослался на примѣръ Сенеки. Если бы это было возможно, французы времени революціи охотно отодвинули бы время своей жизни на 1800 лѣтъ назадъ, чтобы жить величественной, простой и жестокой жизнью прошлаго. Подражаніе политическимъ и общественнымъ формамъ древности не удовлетворяло французовъ. Имъ хотѣлось носить древнія одежды, употреблять древнюю утварь. Мебели стали придавать античную форму, стѣнныя украшенія дѣлались въ греческомъ вкусѣ. Легкомысленная веселость стиля рококо съ его капризами и вычурностью не подходила уже къ будуарамъ временъ революціи, ставшимъ мѣстомъ политическихъ совѣщаній. Всякіе изгибы и выпуклости потеряли смыслъ; мебель становилась прямой, дѣловой, негостепріимной. Нѣсколько времени французы носили даже красныя фригійскія шапочки и ходили въ плащахъ, съ обнаженными ногами. Женщины забросили кринолины и надѣли длинныя одѣянія падающія съ плечъ прямыми скла́дками, перестали носить каблуки, обулись въ сандаліи, отказались отъ пудренныхъ париковъ и убирали волосы простымъ греческимъ узломъ. „Одѣтыя въ бѣлыя платья, безъ всякихъ украшеній, онѣ являлись въ нарядѣ добродѣтели и простоты" въ бюро президента. Подражая римскимъ женщинамъ времени Камилла, онѣ приносили свои драгоцѣнности для спасенія отечества. Живопись также была привлечена къ созиданію этого новаго міра. На выставкѣ (салонѣ) 1793 года жюри высказало мнѣніе, что живопись лишь тогда получаетъ право на существованіе, когда она пробуждаетъ гражданскія добродѣтели. Въ послѣднемъ случаѣ однако миссія ея выше той, которую искусство исполняло въ древней Греціи и въ Римѣ. „Греки и римляне были только рабами; мы же, французы, свободны по природѣ; мы художники по влеченію, философы по характеру". Французское исскуство должно стать выше античнаго, подобно тому какъ французская республика превосходитъ древнія свободныя государства. „Французамъ доступно все, что въ древней Греціи способствовало развитію искусства—общественныя игры, гимнастическія упражненія, національныя празднества. Но сверхъ того, французы обладаютъ еще чувствомъ свободы, отсутствовавшимъ у грековъ. Для истиннаго генія безконечно отраднѣе изображать исторію свободнаго народа, чѣмъ сцены изъ миѳологіи".

Благодаря этому новому оттѣнку, внесенному въ классицизмъ, почва ускользала изъ подъ ногъ даже у тѣхъ, которые имѣли одинаковый съ Дидро взглядъ на изученіе древности. Порвалась всякая связь между художниками, отражавшими въ своихъ произведеніяхъ послѣднюю улыбку XVIII-го вѣка, и



Давидъ: Маратъ.

новыми требованіями. Картины ихъ, полныя граціи, возбуждали такое же презрѣніе какъ и все „вчерашнее", и они должны были, скрѣпя сердце, подчиниться духу времени. Моро (Moreau) младшій, веселый художникъ времени рококо, сталъ академичнымъ, сухимъ и скучнымъ въ рисункахъ къ своей книгѣ: „Костюмы французовъ временъ революціи". Добродушнаго Фрагонара (Fragonard) которому, въ 1789 году было только 50 лѣтъ, (онъ дожилъ до 1806 г.), освистали, не смотря на его „Кореза" (Coresus). Его живопись, полная легкой нѣжности золотисто-розовыхъ тоновъ, утратила всякое значеніе въ новомъ мірѣ. Когда терроръ истребилъ пышность и празднества, Фрагонаръ очень печально закончилъ жизнь. Портретъ Фрагонара, написанный имъ самимъ, относится къ началу революціи: художникъ изображенъ старикомъ, одѣтымъ во все черное. Онъ стоитъ спокойный, съ грустнымъ выраженіемъ лица, въ непривѣтливой темной залѣ. Онъ опирается рукою о столъ, на которомъ лежитъ гитара, у его ногъ гравюры, но онъ не играетъ на гитарѣ и не разсматриваетъ гравюръ. При грустномъ освѣщеніи надвигающагося вечера, художникъ вспоминаетъ о минувшемъ; на его чело, гдѣ прежде покоились розовыя мечты, легли теперь мрачныя тѣни.

Грёзъ тоже пережилъ себя. Его слава не возвращалась и тогда, когда онъ писалъ „Аріадну на Наксосѣ" и притворялся добродѣтельнымъ. Онъ умеръ въ 1805 году, въ нищетѣ, всѣми забытый. Требованіямъ, которыя предъявлялъ новый классицизмъ не могъ удовлетворить никто, не исключая и Вьена. Какъ бы громко не называлъ онъ себя ученикомъ грековъ, въ концѣ концовъ онъ былъ только трусливый и слащавый революціонеръ. Спокойный, холодный, съ тяжелымъ характеромъ, старикъ Вьенъ не имѣлъ ни энергіи, ни рѣшительности реформатора. Онъ былъ придворнымъ живописцемъ Людовика XVI, убѣжденнымъ монархистомъ,—и это одно возбуждало къ нему недовѣріе революціоннаго правительства. Его картины тоже обозначаютъ собой конецъ отживающей художественный эпохи. Грёзъ, Фрагонаръ и Вьенъ, не смотря на свою напускную строгость, перешли въ новый вѣкъ лишь какъ призраки былаго изящества противоположнаго положительности и сухости начинавшагося XIX вѣка.

Жакъ Луи Давидъ (Jacques Louis David) первый понялъ новыя требованія, и благодаря этому внесъ, хотя и на немногіе только годы, большую живость линій въ древній французскій классицизмъ. Онъ первый провелъ съ полной послѣдовательностью реформу вкуса и стиля, которую Вьенъ ограничивалъ



Давидъ: Гораціи.

внѣшними рамками жизни, костюмомъ, мебелью, украшеніями. Давидъ оживилъ республиканскимъ паѳосомъ камеи Вьена и сдѣлался выразителемъ того времени, когда французы зачитывались Плутархомъ и Парижъ сталъ новой Спартой. Самъ Давидъ, получившій prix de Rome послѣ троекратнаго провала, принадлежалъ еще къ „извращенной эпохѣ", возбуждавшей столь сильное негодованіе суровыхъ республиканцевъ. Двадцати шести лѣтъ онъ писалъ плафоны, подражая своему съ „позволенія сказать" родственнику, Бушэ. Но Римъ превратилъ сразу Савла въ Павла. Вьенъ, назначенный директоромъ римской академіи, взялъ Давида въ 1775 году съ собой въ Италію, какъ одного изъ лучшихъ своихъ учениковъ. Едва ли онъ предвидѣлъ тогда, что этотъ юноша совсѣмъ по иному и безконечно шире воспользуется пребываніемъ въ Римѣ. Давидъ не дожидался революціи для перемѣны своихъ художественныхъ воззрѣній; когда часъ пробилъ, онъ засталъ художника готовымъ. Уже его первыя картины были какъ бы предзнаменованіемъ революціи. Въ нихъ ясно обозначилось направленіе, по которому Давидъ пошелъ послѣ того. Въ „Клятвѣ Гораціевъ" и „Брутѣ", написанныхъ имъ въ Римѣ въ 1784 г., обозначилась программа его дальнѣйшихъ работъ. Розовые амуры и голуби Венеры, все обаятельное легкомысліе и галантность рококо подали въ отставку. Ихъ смѣнили фигуры строгихъ мужей. Давидъ отрекся отъ всего, чему прежде поклонялся; онъ рѣшительно заявилъ что заблуждался, когда еще вѣрилъ въ силу цвѣтущаго рококо и когда заканчивалъ нѣжными красками плафоны, начатые Фрагонаромъ въ домѣ m-lle Гимаръ. Онъ говорилъ, что капризный стиль и занятіе бездѣлушками должны уступить мѣсто болѣе мужественному искусству, и сюжетамъ, „достойнымъ остановить на себѣ взоръ свободнаго народа". Еще задолго



Давидъ: Портретъ Лавуазье и его жены.

до взятія Бастиліи живопись юнаго Давида стала для молодаго поколѣнія художественнымъ воплощеніемъ политическихъ идей, воспринятыхъ на школьной скамьѣ. Когда старый Помпей Баттони увидалъ въ римской мастерской Давида его оконченную картину „Гораціи“, онъ въ восхищеніи воскликнулъ: Tu ed io soli siamo pittori, pel rimanente si puo gettarlo nel fiume“. (Только ты и я живописцы. Все остальное можно бросить въ рѣку). Въ Парижѣ успѣхъ Давида былъ необыкновенный; всѣ критики единодушно хвалили его. Онъ былъ вполнѣ художникомъ своего времени. Въ „Гораціяхъ“ впервые ясно отразился паѳосъ приближающейся революціи. Въ этой картинѣ видѣли образецъ „не знающей препятствій любви къ отчизнѣ“: даже любовь къ сестрѣ, обрученной со врагомъ, не можетъ удержать Гораціевъ отъ поединка съ Куріаціями. Другая картина Давида Брутъ, принимающій у подножія статуи Рима ликторовъ съ тѣлами своихъ сыновей казненныхъ за монархическій заговоръ. Эту картину привѣтствовали, какъ аллегорію республиканской неподкупной справедливости. Толпѣ понравилось, что Давидъ „прославилъ мстителей за измѣну свободѣ“, и она привѣтствовала художника, создавшаго „сильный могучій стиль для прославленія революціонныхъ подвиговъ дѣтей свободы и защитниковъ равенства“. Если вспомнить къ тому же, что все это происходило во времена Наполеона, то становится понятной реакція солдатской простоты противъ изнѣженности рококо.

Въ началѣ революціи Давиду было уже 41 годъ. Онъ сдѣлался грознымъ художникомъ, властнымъ диктаторомъ своего времени. Засѣдая въ Конвентѣ, Давидъ не только законодательствовалъ въ живописи, но и подчинялъ своему вкусу скульпторовъ, декораторовъ, ювелировъ и даже токарей. Для сановниковъ и народныхъ представителей онъ рисовалъ новые костюмы; какъ устроитель общественныхъ празднествъ, онъ воскресилъ весь республиканскій Римъ. Давидъ удивительно гармонировалъ съ духомъ своего времени. Аристократически изнѣженное искусство въ духѣ рококо казалось этому новому поколѣнію насмѣшкой надъ человѣческими правами. Давидъ создалъ нѣчто болѣе соотвѣтствующее ихъ вкусу. Онъ сталъ изображать героевъ, умирающихъ за идею или за отечество, идущихъ на бой, здоровыхъ, гибкихъ, подобно борцамъ, бросающимся на арену. Давидъ сталъ Геркулесомъ, очищающимъ Авгіевы конюшни; мощными плечами повернулъ онъ назадъ избаловавшуюся толпу художниковъ, слишкомъ долго замечтавшихся на островѣ Цитеры. Давидъ создалъ искусство, отвѣчающее героическому настроенію времени; онъ


Давидъ: Г-жа Пекуль.

придалъ живописи воинственную осанку патріотизма, внесъ въ нее духъ Робеспьера, Сенъ-Жюста и Дантона. Чѣмъ напыщеннѣе проявляли его герои свою любовь къ родинѣ, тѣмъ болѣе французы находили въ нихъ сходства съ дѣйствительностью. Риторическій паѳосъ былъ тоже въ духѣ времени. Тальма, исполняя роли корнелевскаго Горація въ классическахъ котурнахъ, вызывалъ шумные восторги. Когда Давидъ писалъ свои картины, въ его ушахъ еще звучали торжественныя декламаціи ораторовъ. Извѣстно, что Робеспьеръ произносилъ свои рѣчи на трибунѣ медлительнымъ тономъ, скандируя слова какъ стихи. У ногъ его грохоталъ вулканъ, а онъ мнилъ себя Боссюэтомъ, произносящимъ церковныя проповѣди, или Буало, говорящимъ съ каѳедры. Его филиппики состояли изъ трехъ частей—какъ академическія рѣчи: патріотизмъ укладывался въ тирады и правильно построенные періоды. Такому характеру краснорѣчія соотвѣтствуетъ и спокойная композиція картинъ Давида, группировка его фигуръ, какъ бы выстроенныхъ для военнаго смотра. Холодный паѳосъ Давида соотвѣтствовалъ искусству ораторовъ, облекавшихъ красивыя чувства въ прекрасныя фразы.

Въ этомъ огромная разница между началомъ современнаго искусства во Франціи и въ Германіи. Во Франціи новое теченіе было вызвано не вліяніемъ отвлеченныхъ теорій; оно находилось въ ближайшей связи съ великимъ культурнымъ переворотомъ и было не подражаніемъ и книжнымъ возвратомъ къ прошлому, а свободнымъ проявленіемъ духа времени. Для нѣмецкаго искусства древность не послужила средствомъ выразить нѣчто новое. Нѣмецкое искусство только слѣдовало программѣ безплоднаго въ художественномъ отношеніи ученаго, забывшаго, что археологія и искусство вещи разныя. Онъ считалъ подражаніе единственнымъ путемъ къ совершенству и постоянно напоминалъ ввѣрившемуся ему художнику, что онъ отступаетъ отъ прямыхъ линій своего образца: „А они бранятъ и говорятъ, что работы наши не античны и потому не хороши", такъ говорилъ уже Дюреръ, жалуясь на подобныхъ людей. Напротивъ того, въ искреннемъ паѳосѣ Давида, въ римскомъ колоритѣ, риторической мужественности, свободолюбіи и патріотизмѣ первыхъ картинъ Давида есть духъ Катона, и это сохраняетъ историческое ихъ значеніе и для нашего времени. Давидъ преклонялся не передъ античнымъ искусствомъ, а передъ идеями отечества, долга, свободы, прогресса. Слова античный міръ и демократія имѣли для него одинаковое значеніе.

Давидъ былъ всецѣло проникнутъ духомъ своего времени; это обнаружилось тогда, когда, снявъ котурны, онъ смѣло подступилъ къ современности и весь отдался изображенію пережитаго и перечувствованнаго имъ самимъ. Тогда въ немъ сказался не только риторъ и революціонныйа гитаторъ, но и великій художникъ. Умирающій Лепелльтье, убитый Маратъ и мертвый Барръ написаны кистью великаго реалиста. Лепелльтье, одинъ изъ депутатовъ, подавшихъ голосъ за казнь Людовика XVI, былъ предательски убитъ 20-го января 1793 года, Парисомъ, камердинеромъ короля. Тѣло было выставлено для публики.



Давидъ: Коронованіе Императрицы Жозефины.

Давидъ написалъ портретъ съ убитаго и вручилъ его 29-го марта конвенту; онъ былъ вывѣшенъ въ залѣ засѣданія, какъ портретъ, „перваго мученика за свободу". 13-го іюля 1793 года палъ отъ кинжала Шарлотты Корде Маратъ. Извѣстіе объ этомъ убійствѣ пришло къ Давиду, когда онъ предсѣдательствовалъ въ клубѣ якобинцевъ. Онъ поцѣловалъ гражданина, задержавшаго дѣвушку. Въ конвентъ являлись депутаціи отъ народа, для выраженія соболѣзнованія по поводу тяжелой утраты. Вдругъ послышался голосъ: „гдѣ ты, Давидъ? Ты оставилъ потомству изображеніе Лепелльтье, умирающаго за отечество, тебѣ осталось написать еще одну картину". Мертвая тишина воцарилась въ залѣ. Давидъ поднялся и сказалъ: „Да, я напишу". 11-го октября онъ объявилъ конвенту, что его Маратъ готовъ. „Народъ требовалъ, чтобы ему вернули убитаго; онъ хотѣлъ еще разъ увидѣть дорогія черты вѣрнѣйшаго изъ своихъ друзей. Толпа кричала мнѣ: Давидъ, возьми свою кисть, отмсти за Марата; пусть поблѣднѣютъ враги его при видѣ искаженныхъ чертъ человѣка, ставшаго жертвой своей любви къ свободѣ. Я внялъ голосу народа и повиновался ему". Такъ, въ торжественномъ засѣданіи говорилъ Давидъ, отдавая въ даръ республикѣ портретъ убитаго Марата—одно изъ самыхъ потрясающихъ изображеній событій того страшнаго времени. Трупъ Марата лежитъ въ ваннѣ. Виденъ только обнаженный торсъ, опустившаяся на правое плечо голова, повязанная грязнымъ платкомъ; одна рука держится за край ванны и еще судорожно сжимаетъ листъ бумаги; другая безжизненно свѣсилась внизъ. Эта голова съ полузакрытыми вѣками и искривленнымъ въ предсмертной судорогѣ ртомъ, привела бы въ восторгъ Караваджіо—такой смѣлый натурализмъ сказывается въ каждомъ взмахѣ кисти. Давидъ, какъ впослѣдствіи Жерико, былъ постояннымъ посѣтителемъ парижскаго морга. Онъ присутствовалъ при казняхъ, изучалъ предсмертныя судороги гильотинированныхъ. Краски, какъ и линіи доведены на этой картинѣ до такой силы реализма, какой Давидъ никогда больше не достигалъ. Свѣтъ падаетъ сбоку и освѣщаетъ трупъ сверху; вслѣдствіе этого голова и грудь рѣзко выдѣляются, а остальныя части картины остаются не освѣщенными. Въ этой возбуждающей ужасъ жанровой картинѣ, написанной съ безпощаднымъ реализмомъ и высокимъ трагизмомъ, Давидъ создалъ среди бури произведеніе, которое переживетъ всѣ бури, всѣ перемѣны вкуса.

Портреты Давида столь же блестяще выдержали испытаніе времени. Въ нихъ тоже нѣтъ ни риторики, ни холода—они полны огня и юношескаго увлеченія. Передъ своей моделью онъ забывалъ Грецію и Римъ, видѣлъ только жизнь, погружался въ источникъ юной природы. Изъ современныхъ ему художниковъ Давидъ былъ единственнымъ реалистомъ. Въ живописи его проявилась наивность и искренность, недостававшая ему въ жизни. Моделировка тѣла у Давида не уступаетъ произведеніямъ величайшихъ художниковъ. Онъ питалъ отвращеніе къ выдуманнымъ краскамъ и внимательно изучалъ природу. Нѣжный матово-сѣрый колоритъ его картинъ производитъ впечатлѣніе мягкости и благородства. Голубовато-розовая гамма тоновъ въ его портретахъ напоминаетъ изысканно блѣдныя краски моднаго импрессіонизма. Самъ революціонеръ по природѣ, Давидъ былъ созданъ для того, чтобы стать портретистомъ мощнаго поколѣнія, познавшаго въ себѣ силу заново создать культуру и религію. Ему должны были удаваться портреты всѣхъ этихъ сурово-добродѣтельныхъ мущинъ и женщинъ, съ ихъ свободнымъ, мужественнымъ и гордымъ взглядомъ. Портретъ Лавуазье и его жены по изяществу напоминаетъ г-жу Виже Лебренъ. Химикъ сидитъ за столомъ, уставленнымъ инструментами; его жена, одѣтая въ изящное свѣтлое платье, наклоняется къ нему съ выраженіемъ вниманія на лицѣ. Картина эта относится къ 1788 году и кажется хорошимъ произве-



Давидъ: Бонапартъ.

деніемъ времени Людовика XVI. Впечатлѣніе большой задушевности производитъ удивительный портретъ Мишеля Жерара и его семейства. Благодушный отецъ семейства сидитъ безъ сюртука; онъ чувствуетъ себя вполнѣ дома; маленькій мальчикъ облокотился на его колѣно, дѣвочка играетъ на фортепіано. Нѣтъ ни малѣйшей принужденности или условности въ этомъ толстомъ старомъ господинѣ, который сидитъ въ удобной позѣ и съ интересомъ слѣдитъ своими добрыми глазами за тѣмъ, что происходитъ вокругъ него. Въ нѣкоторыхъ другихъ картинахъ Давида съ удивительной нѣжностью передана душевная жизнь женщины. Одно изъ самыхъ раннихъ его произведеній—портретъ его тещи г-жи Пекуль (1783 г.) затѣмъ портретъ маркизы д'Оривье (1790 г.) съ выраженіемъ томной мечтательности въ глазахъ. Луврскій портретъ г-жи Рекамье—самый обаятельный изъ женскихъ портретовъ Давида. Красавица Юлія полулежитъ какъ изваяніе на диванѣ античнаго стиля. На ней бѣлое платье; нѣжно-розовыя ступни ногъ обнажены. Обстановка комнаты поражаетъ дѣланной простотой, которая тогда считалась верхомъ изящества. Кромѣ дивана на картинѣ виденъ еще большой бронзовый свѣтильникъ. Замѣчателенъ также портретъ Баррера. Онъ стоитъ на трибунѣ и произноситъ рѣчь, стоившую Людовику XVI жизни. Низкій, невыразительный лобъ, твердый, холодный взглядъ и вокругъ рта жесткія складки желчной ненависти и тупого фанатизма. Но выше всего остальнаго Давидовскій портретъ Бонапарта. Давидъ былъ однимъ изъ первыхъ революціонеровъ, обвороженныхъ „маленькимъ капраломъ". Однажды, когда онъ работалъ въ своей мастерской въ Луврѣ, къ нему запыхавшись вбѣжалъ ученикъ со словами: „сюда идетъ генералъ Бонапартъ!". Вошелъ Наполеонъ въ темно-синемъ сюртукѣ, „отъ котораго его желтое исхудалое лицо казалось еще болѣе желтымъ и изможденнымъ". Давидъ остался наединѣ съ генераломъ и въ одинъ сеансъ, длившійся менѣе двухъ часовъ, нарисовалъ мощное лицо корсиканца. Такъ началось его служеніе Наполеону.

Заканчивая собой существованіе республики, Наполеонъ не хотѣлъ — по примѣру Августа, обратившаго римскую республику въ имперію—противиться республиканскому вкусу въ искусствѣ. Первый художникъ республиканской Франціи получилъ званіе придворнаго живописца императора. Давидъ былъ при Наполеонѣ тѣмъ же, чѣмъ и при Робеспьерѣ: онъ продолжалъ царить надъ искусствомъ своей эпохи, подобно Лебрену во времена Людовика XVI. „Маратъ" былъ главнымъ произведеніемъ его революціоннаго періода, а „Коронація"—монархическаго. „Коронація" была окончена въ 1806—1807 гг., и представляетъ торжественную церемонію, происходившую 2-го декабря 1804 г. въ соборѣ Парижской Богоматери. На картинѣ изображенъ моментъ, когда Наполеонъ беретъ корону, которую ему подалъ герцогъ фонъ-Бергъ на бархатной подушкѣ, и вѣнчаетъ императрицу; она стоитъ передъ нимъ на колѣняхъ; на ней бѣлое

платье и пурпурная мантія. Всѣ зрители — портреты извѣстныхъ людей того времени. Среди другихъ изображенъ и самъ Давидъ, стоящій на трибунѣ и набрасывающій эскизъ картины. Архитектоника сцены и группировка фигуръ носитъ отпечатокъ торжественности. Нужна была большая выдержанность и смѣлость, чтобы написать эту колоссальную картину, не обнаруживъ тѣни усталости ни въ одной подробности. Кромѣ Менцелевской „Коронаціи Вильгельма I“, нельзя назвать другой картины нашего вѣка, гдѣ бы художникъ изобразилъ высокоторжественное зрѣлище съ такимъ благородствомъ красокъ и такой нѣжностью переливающихся волнъ свѣта. Въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ частяхъ картины сочетаніе бѣлаго шелка придворныхъ нарядовъ, пурпурнаго бархата мантій и золотаго шитья производитъ впечатлѣніе симфоніи красокъ. Когда картина была закончена, мастерскую Давида посѣтилъ Наполеонъ съ императрицей, въ сопровожденіи министровъ и генеральнаго штаба. Не снимая шляпы, Наполеонъ болѣе получаса внимательно разсматривалъ картину; свита почтительно окружала его. Наконецъ чтобы эффектно закончить сцену — Наполеонъ очень любилъ это—онъ медленно приподнялъ шляпу и сказалъ: „Хорошо, очень хорошо, Давидъ. Привѣтствую васъ“. Давидъ имѣлъ больше случаевъ проявить свой талантъ портретиста. Въ портретахъ императора, папы, кардинала Капрара и Мюрата воплотилось грубое величіе времени, преклонявшагося предъ силой. Въ самомъ концѣ своей жизни Давидъ, изгнанный изъ Франціи во время реставраціи, написалъ въ Брюсселѣ удивительные по наблюдательности и экспрессіи портреты дочерей Іосифа Бонапарта; они сохранятъ на всегда славу Давида. Одна изъ картинъ (въ коллекціи Прэта въ Брюсселѣ) изображаетъ трехъ женщинъ неописуемаго уродства. Въ ней Давидъ достигъ вершины своего художественнаго дарованія и выказалъ чрезвычайную смѣлость натурализма. Это три парки 1810 года, написаны имъ съ упоеніемъ истиннаго художника, съ неистовствомъ Франца Гальса.

Когда на всемірной парижской выставкѣ 1889 года появились эти картины, всѣ были поражены, увидѣвъ какимъ великимъ художникомъ былъ Луи Давидъ. Онъ явился тутъ вполнѣ человѣкомъ своего времени со всѣми его страстями—и съ его величіемъ. Кромѣ того эти полузабытыя картины очаровывали эффектами красокъ и свѣта. Казалось даже страннымъ, что это тотъ же художникъ, который написалъ скучнаго Велизарія и еще болѣе скучнаго Леонида. Давидъ потому выказалъ себя на выставкѣ въ такомъ выгодномъ свѣтѣ, что вся археологическая сторона его творчества осталась въ тѣни. Выставлены были лишь тѣ картины, въ которыхъ Давидъ говорилъ не по латыни, а по французски, не пытался возсоздать древность, а отражалъ современную жизнь. Но историкъ не имѣетъ права дѣлать такого подбора; отъ этого образъ Давида утратилъ бы всякую цѣльность. Давидъ былъ художникъ съ головой Януса; онъ представляетъ собою удивительное сочетаніе противорѣчій. На выставкѣ находились только тѣ его картины, въ которыхъ онъ до извѣстной степени противорѣчилъ своему же пониманію искусства. Онѣ подтвердили общее правило, что во времена упадка искусства въ художественныхъ произведеніяхъ цѣлаго поколѣнія или же одного только художника, портреты, и все что написано съ натуры, дольше всего сохраняетъ естественность и простоту.

Самъ Давидъ не придавалъ значенія своимъ „картинамъ на случайныя темы“. Онъ предпочелъ бы выставить свои историческія картины, которыми оказалъ пагубное вліяніе на дальнѣйшее развитіе французской живописи. Давидъ, подобно Менгсу, былъ въ глубинѣ души археологомъ. Только великія событія революціи и имперіи на время сблизили его съ дѣйствительностью.



Давидъ: Портретъ г-жи Рекамье.

Правда, уѣзжая въ Италію молодымъ человѣкомъ, онъ говорилъ: „Древній міръ меня не привлекаетъ; въ немъ мало жизни и движенія“. Но шесть мѣсяцевъ спустя альбомъ его былъ наполненъ копіями съ античныхъ статуй и рельефовъ, и онъ уже дѣлалъ признаніе Вьену, что только въ Римѣ позналъ истину, о которой ему Вьенъ говорилъ въ Парижѣ. Изваянія на колоннѣ Траяна болѣе всего привлекли его вниманіе. Онъ возвратился въ Парижъ римляниномъ и поклонникомъ барельефовъ. „Смерть Сократа“, написанная въ 1787 году—выдержанный образецъ „римской манеры“ Давида. Картина написана сухо, твердо, по хорошо составленному плану. Но въ ней отсутствуетъ изученіе природы; его замѣняютъ формулы безжизненнаго, окаменѣлаго идеала красоты, почерпнутаго въ изученіи античныхъ барельефовъ.

„Брутъ“, написанный въ 1789 г. только сюжетомъ подходитъ къ настроенію того времени. Давидъ же цѣнилъ больше всего археологическую точность въ своей картинѣ. Онъ гордился тѣмъ, что голова Брута скопирована съ античнаго бюста въ Капитоліи и что статуя Ромы и рельефъ „Ромулъ и Ремъ“ сдѣланы по античнымъ оригиналамъ, а костюмы, мебель и украшенія воспроизведены по этрусскимъ вазамъ. Въ то время, когда Франція завоевывала себѣ политическую свободу, искусство находилось подъ тѣмъ же вліяніемъ античнаго міра, какъ и во время величайшаго расцвѣта монархизма—при Людовикѣ XIV. Поколѣнію 1789 года, вступившему въ жизнь съ новыми надеждами и новыми страстями, Давидъ не нашелъ предложить ничего другого кромѣ формулы, взятой у прошлаго, кромѣ чувствъ давно забытаго времени. А между тѣмъ революція представляла такъ много новаго и живаго.

Людей, взявшихъ приступомъ Бастилію, основавшихъ новую форму правленія, Давидъ старался убѣдить, что истина заключается въ архаизмѣ, а искусство будущаго должно быть основано на классическихъ воспоминаніяхъ. Дальнѣй-



Давидъ: Сабинянки.

шимъ выводомъ изъ этой мысли была картина Давида „Заговоръ въ залѣ Jeu de paume"; всѣ фигуры были сначала срисованы нагими съ античныхъ статуй, а потомъ уже одѣты въ современное платье. Какъ хороша была бы эта картина, если бы Давидъ нарисовалъ героевъ революціи такими, какими они были въ дѣйствительности, и не придалъ бы имъ движеній театральныхъ римлянъ. Безжизненное распредѣленіе всѣхъ фигуръ въ одинъ рядъ какъ на барельефѣ и пропорціи поликлетическаго канона лишаютъ эту картину всякаго историческаго и художественнаго значенія, хотя она и изображаетъ одинъ изъ самыхъ замѣчательнѣйшихъ моментовъ въ исторіи Франціи.

Позже, когда связь съ общественной жизнью была порвана, Давидъ все болѣе отдавался археологическому направленію, которое господствовало въ искусствѣ до революціи, во времена Вьена. Еще до 1800 года Франція отступила отъ античныхъ республиканскихъ воззрѣній, сопровождавшихъ начало революціи. Давиду пришлось поэтому рѣшить, станетъ ли онъ на сторону современнаго Парижа или древняго Рима. Онъ избралъ послѣднее, и съ тѣхъ поръ его картины становились все болѣе и болѣе педантичными. Его „Сабинянки"—яркое отраженіе этого безжизненнаго классицизма.

На всемірной выставкѣ 1889 года выставленъ былъ альбомъ Давида съ первоначальными набросками для этой картины, отдѣльными этюдами красивыхъ женщинъ, юношей и лошадей, написанныхъ очень живо, свободно и естественно. На одной изъ слѣдующихъ страницъ альбома перечисляется затѣмъ то, что слѣдуетъ ему просмотрѣть въ библіотекѣ, прежде чѣмъ закончить картину. Тамъ отмѣчены: Gemmae antiquae caelatae Les basreliefs antiques de Rome — les Marbres d'Oxford—Musaeum romanum—la Galeria Giustiniana—Thesaurus ex



Могила Давида.

thesauro palatino и пять или шесть другихъ большихъ археологическихъ сочиненій. Изъ этого видно, что Давидъ не находилъ ни м-мъ де Бельгардъ, служившую ему моделью для Герсиліи, ни другихъ знатныхъ дамъ, съ которыхъ онъ писалъ сабинянокъ, „абсолютными“ красавицами; въ концѣ концевъ онъ срисовывалъ всѣ фигуры съ античныхъ образцовъ и придавалъ всѣмъ лицамъ тотъ же „нормальный“—безличный и невыразительный видъ. „Онъ питалъ свои взоры античными статуями“—говоритъ Делеклюзъ,—„и нѣкоторыя изъ этихъ статуй перенесъ цѣликомъ на свою картину“. Давиду казалось, что онъ коснулся болѣе чистыхъ источниковъ. Тонкость линій, которой, казалось ему, онъ теперь достигъ, онъ называлъ своей „греческой манерой“, въ противоположность прежней „римской“. „О, если бы теперь, ближе узнавъ древность, я могъ вновь начать учиться, я прямо пошелъ бы къ цѣли“, говорилъ Давидъ. Но для него было счастьемъ, что онъ не могъ сдѣлать этого. Художникъ, изображавшій гимнастическія и фехтовальныя позы въ своихъ Гораціяхъ, превратился теперь въ сухого философа.

Странный это былъ художникъ! Одаренный большимъ реалистическимъ талантомъ, призванный обогатить націю великими произведеніями, Давидъ отдалъ свое творчество въ плѣнъ римскому искусству. Капризной граціи художниковъ XVIII вѣка онъ противопоставилъ строгую безпощадную систему античнаго искусства. Но простота превращалась въ его картинахъ въ сухость, благородство—въ неподвижность. Нѣтъ въ нихъ жизни, веселья и любви, свойственныхъ людямъ всѣхъ временъ. Онъ походилъ на археолога, нашедшаго муміи и принявшаго ихъ за живыхъ обитателей древнихъ городовъ. Для него живопись была геометріей съ твердо-установленными формулами. Въ стремленіи Давида къ сухой правильности и научной точности чувствуется математикъ. Отъ него ускользнуло безконечное разнообразіе жизни и ея измѣненій. Красоты нѣтъ въ отдѣльномъ индивидумѣ — училъ онъ, подобно Винкельману. Только путемъ сравненій и сопоставленій можно создать типъ. Предметомъ искусства долженъ быть совершенный человѣческій типъ. Еще римскіе ваятели имѣли его передъ глазами, но съ теченіемъ вѣковъ онъ выродился и исчезъ. Во Франціи живопись тоже перестаетъ обращаться къ чувствамъ и превращается въ отвлеченную эстетику. Классическій идеалъ подавлялъ своей тяжестью французское искусство и предписывалъ всѣмъ одинаковый героическій стиль, одну и ту же выспренность, мраморную холодность и монотонность колорита. Жанъ Баптистъ Реньо (Jean Baptiste Regnaut) и Франсуа Андре Винцентъ (François André Vincent) пользовались такой же популярностью, какъ Давидъ и служили тѣмъ же богамъ. Послѣ смерти Давида *Геренъ* (Guerin) особенно старался передать молодому поколѣнію академическую науку во всей неприкосновенности. Его ученикъ Делакруа далъ слѣдующее опредѣленіе его ученія: „чтобы изобразить идеальную голову негра, наши учителя придаютъ ей профиль Антиноя, и потомъ говорятъ: мы

сдѣлали все, что могли. Если голова всетаки не красива, то нужно вообще отказаться отъ изображенія этихъ широкихъ носовъ и толстыхъ губъ, на которыя противно смотрѣть". Когда онъ задумалъ писать „Возстаніе въ Каирѣ", то египтянамъ и арабамъ пришлось приклеить головы Антиноя, а современныхъ солдатъ переодѣть римлянами временъ Ромула, прежде чѣмъ ввести ихъ въ область искусства. Преимущество отдавалось правильности линій, неумолимо прямыхъ и холодныхъ, условно идеальныхъ, а не наблюденію и знанію безконечно-разнообразной природы.

Давидъ окончилъ своихъ „Сабинянокъ" въ 1800 году. Это было завѣщаніе, оставленное XVIII-мъ столѣтіемъ Франціи XIX в. Французское искусство пришло къ тому же пункту, у котораго остановилось нѣмецкое съ Менгсомъ во главѣ. Столѣтіе, у порога котораго стоялъ нѣжный и безсмертный Ватто, было игриво въ творчествѣ Буше, добродѣтельно въ картинахъ Грёза, полно простодушной гражданственности въ работахъ Шардена и оно же привѣтствовало красивыя фразы юнаго Давида о свободѣ, равенствѣ и братствѣ. И все таки этотъ нѣжный, восторженный, здоровый и распущенный аристократическій и въ тоже время демократическій, кровожадный и жизнерадостный, мечтальный и фанатическій вѣкъ закончился безплоднымъ классицизмомъ.

V.

Традиція и свобода.

Традиція и свобода—эти слова вполнѣ опредѣляютъ условія, при которыхъ искусство XIX вѣка вступило въ жизнь. Въ *одномъ* отношеніи эти условія были одинаковы повсюду, и этого было довольно, чтобы создать рѣзкую границу между новымъ и предшествовавшимъ ему великимъ старымъ искусствомъ. Съ конца XVIII вѣка кругъ цѣнителей искусства измѣнился во всѣхъ странахъ.

До этого времени искусство процвѣтало большей частью тамъ, гдѣ оно встрѣчало поддержку со стороны цѣнителей аристократовъ, блестящаго двора, и церкви, любившей пышность. Какъ только искусство столкнулось съ народомъ, ему пришлось много выстрадать подъ тяжестью грубыхъ рукъ. Уже протестантизмъ, воплотившій въ себѣ первые демократическіе помыслы XVI вѣка, носилъ антихудожественный отпечатокъ. Точно также мрачный фанатикъ Савонарола уничтожилъ то, что Медичисы хранили и берегли какъ величайшую святыню. Въ XVIII вѣкѣ исчезло это аристократическое искусство и смѣнилось буржуазнымъ. Образованное третье сословіе, созданное революціей, стало также покровительствовать искусству. Искусство перестало быть достояніемъ избранныхъ и стало народнымъ; изъ нѣжныхъ рукъ оно перешло въ грубыя, изъ салоновъ—на выставки. Это роковымъ образомъ измѣнило характеръ искусства. Слѣды перемѣны замѣтны повсюду. Прежде мятежная толпа съ наслажденіемъ уничтожала то, чѣмъ особенно дорожили владѣльцы. Новое же общество покровительствовало искусству—подъ тѣмъ условіемъ, однако, чтобы оно было ему полезнымъ.

Но буржуазія того времени не выработала еще тонкаго пониманія красоты, которое является основной чертой общества въ эпохи процвѣтанія искусства. Прежнее аристократическое общество унаслѣдовало вѣковыя культурныя традиціи. Буржуазія же еще не привыкла къ тому, чтобы благородство ритма и музыка красокъ сами по себѣ будили художественныя настроенія. Она могла цѣнить искусство лишь поскольку оно удовлетворяло непосредственнымъ интересамъ современной государственной жизни и потребностямъ образованнаго

общества. Въ Англіи Шэфтсбюри и Гаррисъ первые стали говорить о томъ что искусство должно имѣть нравственное воздѣйствіе на человѣка. Первымъ примѣненіемъ въ живописи этого эстетическаго ученія было творчество Гогарта, который пользовался живописью для проповѣди нравственности. Такіе же взгляды выработались во Франціи и въ Германіи, какъ только искусство перешло въ руки средняго сословія. Для свѣтскаго общества временъ рококо искусство было украшеніемъ жизни, источникомъ наслажденія, отрадой для утонченнаго вкуса. Для новыхъ же людей, выступившихъ на сцену исторіи послѣ революціи, оно стало прозаическимъ воспитательнымъ средствомъ. Дидро требовалъ подчиненія живописи трезвымъ утилитарнымъ принципамъ морали, а революція подтвердила это ученіе. Диллетантизмъ былъ осужденъ и изгнанъ. Живопись по республиканскому катехизису должна была лишь пробуждать гражданскія добродѣтели. Искусство уже въ достаточной мѣрѣ послужило удовлетворенію легкомысленной роскоши; теперь оно должно лишь возбуждать патріотическія чувства. „Произведенія искусства",—сказалъ Давидъ въ своей знаменитой рѣчи 1791 г.,—„достигаютъ своей цѣли не тѣмъ, что ласкаютъ нашъ глазъ. Примѣры геройства и гражданскихъ добродѣтелей, представленные взорамъ народа, должны возвышать его духъ, пробуждать въ немъ страстное желаніе славы и самопожертвованія на благо родины".

Каталогъ Салона 1793 г. начинался съ формальнаго извиненія: „Серьезнымъ республиканцамъ можетъ показаться страннымъ, что мы удѣляемъ вниманіе искусству. Но французскіе художники настолько доказали уже свое свободолюбіе, что имъ нечего бояться упрековъ въ равнодушіи къ интересамъ родины". Первой награды удостоена была картина совершенно неизвѣстнаго художника Гарріета за то, что „на картинѣ наиболѣе живо изображенъ былъ свободный гражданинъ, жертвующій собою для отчизны". Съ художественной стороны эту картину сами судьи признали очень слабой. Изъ скульптурныхъ произведеній ни одно не получило награды, потому что „ни одна статуя не дышала истинною любовью къ родинѣ". Въ Германіи Зульцеръ, тесть знаменитаго Антона Граффа, доказывалъ въ своей „теоріи изящныхъ искусствъ", что картина, только услаждающая взоръ, не имѣетъ бо́льшаго значенія чѣмъ мебель. Онъ утверждалъ, что всѣ искусства не имѣютъ никакого значенія, если доставляютъ одно лишь художественное наслажденіе. Въ противоположность простому наслажденію искусствомъ выдвигается „высшая польза" живописи: 1) въ храмахъ она должна возбуждать благочестивое настроеніе; 2) въ общественныхъ зданіяхъ—любовь къ отчизнѣ; 3) въ частныхъ домахъ—развивать семейныя добродѣтели.

Такихъ взглядовъ прежде не знали. Въ средніе вѣка искусство существовало только для религіи, но достигая совершенства, оно становилось самостоятельнымъ, служило исключительно художественнымъ интересамъ, и не нуждалось въ поддержкѣ или въ помощи постороннихъ, не связанныхъ съ искусствомъ областей духовной жизни. Для того чтобы нравиться, греческой статуѣ не нужно было исполнять какую нибудь патріотическую или нравоучительную миссію. Статуя изображала обнаженное тѣло, мужчину или женщину, спокойныхъ, прекрасныхъ, полныхъ жизни; этого было достаточно. Скульптура черпала вдохновеніе только въ своемъ собственномъ мірѣ. Точно также Гольбейнъ и Рембрантъ обращали вниманіе не на характеръ сюжета, а на его живописность. Теньеръ, рисуя своихъ пьяныхъ крестьянъ, навѣрное не думалъ о проповѣди „домашнихъ добродѣтелей". Въ XIX столѣтіи былъ сдѣланъ шагъ назадъ. Живописи было грозно заявлено, что она не существуетъ ради самой себя. Съ тѣхъ поръ, какъ живопись сдѣлалась „искусствомъ для всѣхъ", она какъ бы нанялась „одной

прислугой“ и должна была одновременно исполнять роль гувернантки и компаньонки. Понятіе „искусства для искусства“ исчезло. Государство пользовалось живописью для иллюстрацій и какъ воспитательнымъ средствомъ. Публика цѣнила искусство какъ вспомогательное средство при изученіи миѳологіи и исторіи, какъ напоминаніе объ интересныхъ повѣстяхъ и комическихъ анекдотахъ, разсказанныхъ въ семейномъ кругу. Даже для критиковъ въ картинѣ было интересно только содержаніе. Критикъ не интересовался красками и художественнымъ исполненіемъ; для него важна была лишь „идея“, всѣмъ понятный „вымыселъ“. Если же „вымысла“ не было и художникъ старался быть только художникомъ, его обвиняли въ неисполненіи священной задачи искусства—воспитанія людей. Отсутствіе идей вноситъ въ живопись элементъ ремесла „говорили критики“, ограничиваетъ ее свѣтовыми эффектами; они доставляютъ иной разъ удовольствіе, но все же только свѣтовые эффекты“. Это приблизительно тоже, что назвать симфонію Бетховена безполезной, потому что къ ней нѣтъ либретто. Результаты такихъ взглядовъ одновременно проявились во всѣхъ отрасляхъ живописи. Стѣнная живопись, которая прежде стремилась передавать праздничныя и торжественныя настроенія, превратилась въ сухую и прозаическую дидактику. Такъ называемая историческая живопись поставила себѣ задачей распространеніе историческихъ знаній; она пользовалась особымъ покровительствомъ правительства за возбужденіе патріотизма въ гражданахъ. Особенно великъ былъ спросъ на жанровыя картины; изображеніемъ анекдотовъ въ живописи занимались многіе изъ болѣе или менѣе талантливыхъ и остроумныхъ художниковъ.

Сюжеты ихъ картинъ иногда очень занимательны, но исполненіе большей частью посредственное. Даже ландшафтами интересовались лишь какъ изображеніемъ замѣчательныхъ въ географическомъ или историческомъ отношеніи мѣстностей. Живопись превратилась въ огромную иллюстрированную книгу. Историческіе романы и фельетоны въ краскахъ чередовались съ географіей въ картинкахъ, ввиду полнаго отсутствія чутья къ художественности, къ гармоніи красокъ и тоновъ. Государство и публика требовали отъ живописи того, что не входитъ въ ея задачи и отчего она прежде гордо отказывалась. Этимъ объясняется то странное на первый взглядъ явленіе, что въ XIX вѣкѣ великими художниками были обыкновенно не тѣ, которые удовлетворяли запросамъ государства и толпы, а тѣ, которые шли собственнымъ путемъ и переставали быть полезными для государства и понятными для толпы. Они предоставляли философамъ размышлять, учителямъ—обучать исторіи, беллетристамъ—писать повѣсти, юмористамъ—сочинять анекдоты и театральнымъ костюмерамъ—изучать костюмы. Себѣ же они оставили только истинно художественную область идей, имѣющихъ право на существованіе въ искусствѣ. Этимъ они лишили себя популярности и оффиціальнаго признанія, но за то возвратили живописи, служившей въ началѣ вѣка лишь прицѣпкой къ литературно-философскому образованію, прежнюю самостоятельность. Съ этого только момента опять возродилось вѣрное пониманіе искусства какъ природы, объясненной взоромъ художника. Мораль, литература, исторія, географія—все, что можно ясно передать словами, всякое остроуміе, игра словами въ краскахъ—все это отошло на второй планъ. Живопись снова вернулась на путь, по которому до половины XVIII вѣка шла инстинктивно, повинуясь внутреннему побужденію.

Но эта побѣда чисто художественнаго элемента въ живописи была лишь частью великой освободительной борьбы въ искусствѣ XIX вѣка. Сначала необходимо было вернуть искусству то положеніе, которое оно занимало въ великія эпохи своего процвѣтанія въ древности. Нужно было, чтобы оно снова

стало *искусствомъ*. Вторымъ жизненнымъ вопросомъ для искусства было освобожденіе его отъ гнета прежнихъ эпохъ, обращеніе его въ искусство *девятнадцатаго вѣка*. Гигантская задача вѣка была двоякая: возсоздать искусство *вообще* и затѣмъ, создать *новое искусство*.

Мы прослѣдили до самаго порога XIX вѣка художественное развитіе трехъ странъ—Англіи, Франціи и Германіи. Англичане съ начала и до конца столѣтія занимаютъ особенное положеніе. Ихъ пониманіе искусства совершенно противоположно тому, которое распространилось въ Европѣ съ легкой руки Давида и Винкельмана. Въ техникѣ живописи англичане были учениками фламандцевъ, голландцевъ и венеціанцевъ. Они не стремились создавать совершенныя формы и безсмертные типы и болѣе восторгались природой, чѣмъ греческими статуями. Во всѣхъ своихъ начинаніяхъ они были дѣтьми своего времени и своей страны, во всемъ отличались самобытностью и искренностью.

Разница между французами и нѣмцами состояла въ послѣднемъ періодѣ классицизма лишь въ количествѣ техническихъ знаній, унаслѣдованныхъ изъ прошлаго. Этой разницы было однако достаточно для того, чтобы съ самаго начала дать перевѣсъ французамъ.

Во Франціи измѣнилось только *направленіе* искусства, *качество* же художественной работы отъ этого не пострадало. Французское искусство, не смотря на классицизмъ, оставалось дисциплинированнымъ и выдержаннымъ. Франція, которая обнаруживаетъ во внѣшнихъ событіяхъ такую лихорадочную жажду перемѣнъ, всегда проявляла большой консерватизмъ въ искусствѣ и въ литературѣ, признавала авторитеты, академію, цѣнила выше всего границы и мѣру во всемъ. Правительство было низвергнуто, ненавистные аристократы казнены, основана республика, упразднено христіанство, прежде чѣмъ кто либо осмѣлился коснуться незыблемости трехъ единствъ въ драмѣ. Вольтеръ, который не признавалъ ничего святого на свѣтѣ преклонялся передъ традиціоннымъ александрійскимъ стихомъ. Давидъ, великій живописецъ революціи, выбросилъ изъ Лувра картины Буше; ученики его бросали хлѣбные шарики въ картину Ватто „Паломничество на островъ Цитеры", и все таки они же перенесли въ начинающійся вѣкъ мастерскую технику рококо. Старыя традиціи французской живописи не были нарушены Давидомъ и его школой. Старая академія, которую Катремеръ называлъ „вѣчнымъ разсадникомъ неизлѣчимыхъ предразсудковъ", была уничтожена, но тотчасъ на ея мѣстѣ появилась новая съ Давидомъ во главѣ. Въ то время какъ въ политической жизни Франціи происходила ломка всѣхъ оковъ, искусство было болѣе чѣмъ когда либо втиснуто въ желѣзныя рамки. Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи искусство никогда не теряло связи съ техническими завоеваніями минувшихъ эпохъ. Во всѣхъ своихъ различныхъ направленіяхъ французское искусство развивалось какъ нѣчто цѣльное и не уклонялось съ прямаго пути ни подъ какимъ вліяніемъ извнѣ. Жерико, Делакруа, Курбэ и Манэ—звенья одной и той же цѣпи развитія. Искусство есть прежде всего умѣніе. Этотъ пароль, признанный Давидомъ и понынѣ господствуетъ во французскомъ искусствѣ. Благодаря умѣнію, унаслѣдованному Давидомъ отъ древнихъ мастеровъ и хранимому имъ какъ святыня, французы сдѣлались въ XIX вѣкѣ великими учителями техники для всѣхъ націй. У нихъ всѣ обучались грамматикѣ и синтаксису, отъ нихъ заимствовали новыя точки зрѣнія, при ихъ помощи постигали великую тайну природы.

Въ Германіи условія были менѣе благопріятны. Нѣмецкой живописи не суждено было развиваться въ традиціяхъ, унаслѣдованныхъ отъ прежнихъ временъ. Вступая на новый путь, она рѣшительно порвала съ прошлымъ, — т. е. съ искусствомъ XVIII вѣка— не желая даже сохранить его техническихъ пріе-

обрѣтеній. Нѣмецкая живопись не развивалась, подобно французской, опираясь на твердыя традиціи; напротивъ того она основывалась на разрывѣ съ прошлымъ. Она исходила изъ полнаго отрицанія прежняго искусства. Первымъ представителемъ ея былъ самоучка, совершенно незнакомый съ техникой живописи. Французская живопись создала вдохновленныя революціоннымъ паѳосомъ картины, реальные, превосходно написанные портреты. Карстенсъ же рисовалъ тонкіе силуэты, или дѣлалъ перомъ, углемъ или мѣломъ рисунки очень общаго характера. Продолжатели Карстенса унаслѣдовали его манеру. Рисованіе,—картонъ—сталъ преобладать надъ живописью масляными красками. Оно служило новому поколѣнію нѣмецкихъ художниковъ охраной отъ слащавыхъ красокъ и рыхлаго тѣла ихъ предшественниковъ. Въ продолженіи полустолѣтія они охраняли, какъ національное знамя, чистоту контура, правильность линій. Они ограничивали на сколько только возможно технику въ живописи, довольствовались лишь самыми неизбѣжными формами, держались только рисунка и считали свою задачу исчерпанной однимъ очертаніемъ. Они придавали исключительное значеніе композиціи и все остальное считали несущественнымъ. Подготовка картины выдавалась за самую картину, причемъ самая эта подготовка была часто крайне несовершенной. При всѣхъ своихъ высокихъ стремленіяхъ художники забывали учиться рисованію, и хотѣли быть сразу мастерами, никогда не учившись. Нѣкоторая доля поэтическаго дарованія считалась достаточной для того, чтобы стать мастеромъ въ цехѣ Св. Луки. Все это были благородные, чистые, симпатичные люди, но въ своихъ картинахъ они диллетанты съ богатой фантазіей. „Сперва необходимо изучить ремесло искусства, умѣть рисовать, а затѣмъ только сочинять",—говорилъ Готфридъ Шадовъ этимъ художникамъ, которые „уже ничего больше не могли сдѣлать".

Послѣдніе слѣды художественнаго умѣнія уцѣлѣли у ремесленниковъ; въ отдѣльныхъ отрасляхъ прикладнаго искусства техническое совершенство нѣмецкихъ мастеровъ сохранило прежнюю славу. Но и это постепенно исчезало. Никогда искусству не наносили столь страшной раны, какъ въ движеніи, начатомъ Карстенсомъ. Втеченіе пятидесяти лѣтъ сохранились слѣды его войны противъ всѣхъ техническихъ традицій и пріемовъ, совершенствующихъ форму художественныхъ произведеній. Передъ нами явленіе, не имѣющее равныхъ себѣ въ исторіи искусства. Огромныя техническія познанія предшествующаго времени, сохранившіяся въ XIX вѣкѣ у простыхъ деревенскихъ живописцевъ, забыты нѣмецкими профессіональными художниками. Въ 1774 году еще жилъ Дитрихъ, который „учился всему у всѣхъ", а десять лѣтъ спустя, молодые художники безпомощно стояли въ дрезденской, мюнхенской и вѣнской галлереяхъ передъ великими художественными произведеніями, ставшими для нихъ неразрѣшимой загадкой. Между эпохой рококо и художниками, выступившими около 1800 г. не оказалось никакой связи, никакого перехода, никакого пониманія. Все было забыто—традиціи, умѣніе, вкусъ. Дитриха презирали, считали ничтожествомъ, но никто не умѣлъ даже написать платья какъ онъ. Новое время все стерло. А забытое однимъ поколѣніемъ знаніе и техническое умѣніе погибаетъ безвозвратно, и должно быть возсоздано съ самаго начала.

Осмотръ новой пинакотеки въ Мюнхенѣ убѣждаетъ въ томъ, какъ трудно было несчастнымъ, лишеннымъ наслѣдства художникамъ возстановить порванную Карстенсомъ связь съ прошлымъ. Переходя изъ старой пинакотеки въ новую, мы видимъ что широкое развитіе колорита, прошедшее со времени ванъ Эйковъ различныя ступени, внезапно оборвалось въ концѣ прошлаго вѣка. Его смѣнилъ полнѣйшій хаосъ, изъ котораго художники пытались выйдти осторожно и пугливо ощупывая путь. Во многихъ картинахъ краски производятъ прямо от-

талкивающее впечатлѣніе. У человѣка впечатлительнаго, привыкшаго къ созерцанію художественныхъ произведеній чувство недовольства переходитъ прямо въ физическое отвращеніе. Чего только не принимали въ этомъ столѣтіи за колоритъ! Вѣдь вполнѣ возможно, что въ будущемъ непонятна будетъ даже слава такого художника, какъ Макартъ.

Прежде всего художники утратили способность видѣть. Они не сознавали недостатковъ, не чувствовали отсутствія почвы, и безразсудно пытались взбираться на призрачную высоту, на которую можно подняться лишь съ величайшимъ трудомъ. Художники хотѣли вложить въ новыя, еще не сложившіяся формы безконечное количество міровыхъ идей. Но чѣмъ отвлеченнѣе сюжетъ, тѣмъ поверхностнѣе становилось исполненіе. Красота не легко дается, говорили греки. Прежде чѣмъ сѣсть на Пегаса, нужно умѣть держаться на всякомъ другомъ сѣдлѣ. Въ противномъ случаѣ застоявшійся крылатый конь могъ вырваться изъ неумѣлыхъ рукъ и стать на дыбы. Когда мысли становились все болѣе возвышенными, а знаніе дѣла не шло впередъ, должна была неминуемо наступить катастрофа. Стремленія „идеалистовъ" 30-хъ и 40-хъ годовъ разсѣялись, какъ дымъ. За временнымъ увлеченіемъ и вѣрой въ достиженіе вершинъ Парнаса кратчайшимъ путемъ, послѣдовало отрезвленіе. Художники поняли, что нужно прежде всего создать несуществующую технику и, оставивъ каѳедру, сѣли на школьную скамью.

Французы не переживали этого періода безпомощнаго лепета и усилій создать технику. Но въ остальномъ условія, въ которыхъ началось искусство XIX вѣка во Франціи и Германіи, были почти одинаковы. Англійское искусство нашло въ національномъ прошломъ традиціи, способствующія дальнѣйшему развитію. Французы же и нѣмцы, напротивъ того должны были прежде всего бороться противъ традицій.

Понятно, что классицизмъ, такой, какимъ онъ сталъ къ концу XVIII вѣка, не соотвѣтствовалъ уже требованіямъ новаго времени. Простое подражаніе грекамъ, естественно, не могло удовлетворить людей другой расы съ другими религіозными и нравственными взглядами, такъ какъ люди не могутъ жить внѣ требованій и мыслей своего времени. Чѣмъ болѣе греческое искусство связано съ духомъ, нравами и религіей древности, тѣмъ менѣе оно способно удовлетворять потребностямъ другихъ народовъ. „Мы также относимся къ новѣйшему искусству, какъ Юліанъ къ христіанству" сказалъ однажды Гёте, возражая Майеру. Недостаточность классицизма обнаружилась даже въ области скульптуры, гдѣ греки скорѣе всего могли стать учителями. Если принять опредѣленіе Готфрида Шадова, который дѣлилъ задачи современной скульптуры на двѣ: поэтическую и прозаическую, то ясно, что классицизмъ могъ болѣе или менѣе удовлетворять только первую. Задачамъ же портретной скульптуры, созданной революціонной эпохой, классицизмъ могъ удовлетворять лишь съ очень сомнительнымъ успѣхомъ. Классицизмъ наложилъ отпечатокъ комизма на памятники той эпохи. Герои изображались, согласно классическимъ принципамъ или совершенно обнаженными, или задрапированными въ римскія тоги. Для увѣковѣченья ихъ памяти, ихъ изображали въ такомъ видѣ, какого они никогда не имѣли при жизни, и дѣлали ихъ совершенно неузнаваемыми. Даже старикъ Шадовъ, защитникъ здравыхъ понятій, впадалъ въ самыя смѣшныя ошибки, когда слѣдовалъ этому высшему художественному идеалу своего времени. Лучшимъ доказательствомъ служитъ злополучный памятникъ Блюхера въ Ростокѣ; идея его, впрочемъ, принадлежитъ самому Гёте. „Выжидая и сражаясь, побѣждая и падая, онъ былъ вѣренъ себѣ и великъ, и вырывалъ насъ изъ когтей врага". Мужественнаго Блюхера, по мнѣнію поэта, слѣдовало изобра-

зить непремѣнно съ головой льва и такъ, чтобы черезъ плечо перекинута была львиная шкура. Для того же, чтобы въ немъ можно было узнать германца, нужно, слѣдуя античному правилу — ибо скульптура вполнѣ античное искусство — изобразить его не грекомъ, а варваромъ. Для этого на ногахъ у него должны быть длинные панталоны въ родѣ древне персидскихъ или гальскихъ. Старый маршалъ изображенъ поэтому въ античномъ хитонѣ и въ панталонахъ; на груди у него огромная львинная маска, а въ правой рукѣ—древнегальская сабля. Въ такомъ видѣ онъ представленъ также на барельефахъ пьедестала, въ изображеніи битвы при Линьи. Блюхеръ упалъ, лежитъ подъ своею лошадью. Около него стоитъ адъютантъ Ностицъ въ видѣ голаго крылатаго юноши. Въ одной рукѣ у него короткій рыцарскій мечъ, въ другой—римскій щитъ съ надписью: „Геній-хранитель Германіи". Сзади стоитъ не осѣдланная лошадь.

Въ области живописи противорѣчія, конечно, должны были выступать еще болѣе рѣзко, вслѣдствіе односторонняго ограниченія сюжетовъ. Все, что составляло до сихъ поръ призваніе живописца, безцеремонно выбрасывалось за бортъ.

Главнымъ завоеваніемъ живописи отъ XV до половины XVIII вѣка было все увеличивающееся значеніе ландшафта. Онъ сдѣлался чрезвычайно разнообразнымъ, какъ бы въ предвидѣніи того, что живописцы XIX вѣка будутъ искать именно въ пейзажѣ разрѣшенія новой задачи и въ нѣкоторомъ смыслѣ окончательной формулы современнаго искусства. Классицизмъ неожиданно объявилъ ландшафтную живопись заблужденіемъ въ искусствѣ. Въ Германіи Лессингъ заявилъ, что пейзажъ не можетъ быть предметомъ живописи, потому что „въ немъ нѣтъ души"; Менгсъ полагалъ, что вообще пока будутъ говорить о вліяніи пейзажа на душу и о тому подобныхъ пустякахъ, искусство должно все болѣе падать. Во Франціи окончательный ударъ пейзажной живописи нанесенъ былъ разсужденіями Валенсьена.

Портретная живопись—за немногими исключеніями—тоже пострадала отъ обезличивающаго стиля классицизма. По мнѣнію Винкельмана форма тѣмъ идеальнѣе, чѣмъ болѣе она передаетъ общее. Тотъ, кто могъ бы создать „типъ", въ которомъ узнало себя все человѣчество, тотъ достигъ тѣмъ самымъ идеала. Примѣненіе подобныхъ правилъ къ портретной живописи естественно должно было привести къ абсурду. Въ 1819 г. въ Мюнхенѣ живъ былъ еще честный бюргеръ Іоганнъ Эдлингеръ, скромный живописецъ. Его мастерской была обыкновенная комната. Въ одномъ углу Маріанна, его старая кухарка, а потомъ жена, готовила тушеную капусту; въ другомъ Эдлингеръ принималъ своихъ знатныхъ заказчиковъ. Портреты, выходившіе изъ этой скромной мастерской, вмѣстѣ съ портретами Антона Граффа принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ начала вѣка; Липовскій въ своемъ словарѣ баварскихъ художниковъ говоритъ, что Эдлингеръ создалъ свою собственную мощную манеру, которая вполнѣ отражаетъ нѣмецкій характеръ его творчества, умѣніе смѣло подступать къ природѣ, безъ лести, постоянно оставаясь правдивымъ. Едва-ли можно предположить, что Эдлингеръ былъ знакомъ съ англійской живописью. А между тѣмъ многія его произведенія сходили въ Англіи за картины Рейнольдса. Онъ, подобно Рейнольдсу, не впадалъ никогда въ манерность, писалъ просто и твердо то, что видѣлъ его зоркій глазъ. У него широкая кисть, мягкая моделировка, краски глубоки и сочны, какъ у старыхъ мастеровъ, а нѣжность его сѣрыхъ и розовыхъ тоновъ напоминаетъ иногда симфоніи красокъ Гэнсборо. Произведенія Іосифа Штилера (Stieler), знаменитаго портретиста и придворнаго мюнхенскаго живописца, не выдерживаютъ сравненія съ картинами Эдлингера. Плиній говорилъ, что искусство обладаетъ даромъ „дѣлать бла-

городныхъ людей еще болѣе благородными". У Штилера люди настолько освобождены отъ всего земнаго, что сами превратились почти въ ничто. Портреты писались иногда съ намѣреннымъ пренебреженіемъ ко всѣмъ „случайностямъ реальныхъ явленій". Гёте изображенъ на портретѣ мюнхенской пинакотеки „типомъ", воплощеніемъ обезличеннаго человѣчества. Точно также вся галлерея красавицъ состоитъ изъ академичныхъ кукольныхъ лицъ, отличающихся одно отъ другого только манерой носить высокій гребень и поворачивать гибкую, какъ у газели, шею.

Изображеніе современной жизни, само собой разумѣется, не допускалось и считалось, по классическимъ принципамъ, низменнымъ и пошлымъ. Исключительнымъ міромъ французской и нѣмецкой живописи была древняя исторія и поэзія. Бёклинъ, Пювисъ-де-Шаваннъ, Максъ Клингеръ и Густавъ Моро доказываютъ, что это классическое наслѣдствіе не утрачивается, что и въ наше время живетъ и цвѣтетъ древняя Греція. Они въ одно и тоже время современные люди и эллины. Въ ихъ творчествѣ живетъ духъ Эллады, озаренной сіяніемъ весны и красоты, и вмѣстѣ съ тѣмъ въ ихъ картинахъ чувствуется горячая кровь современности. Духъ новаго и духъ стараго времени сошлись здѣсь. Но встрѣча произошла далеко отъ того мѣста, гдѣ сходились античное и новое искусство во времена Винкельмана. Классики того времени вовсе не думали освѣщать античный міръ новымъ, самобытнымъ пониманіемъ искусства. Они не вносили въ изображеніе древнихъ миѳовъ нѣжности нашего времени. Ихъ интересовалъ не духъ, не свѣжее благоуханіе древняго міра, а сдернутая съ него оболочка, пластическая красота, соотвѣтствующая сухимъ формуламъ идеальности, симметріи, волнообразныхъ линій. Они вѣрили въ абсолютную красоту, существующую внѣ художника, въ идеальное совершенство, къ которому всѣ должны стремиться и котораго каждый достигаетъ лишь болѣе или менѣе. Это пониманіе красоты является для нихъ критеріемъ для оцѣнки всѣхъ художественныхъ произведеній. Близость или, напротивъ того, удаленіе отъ этой нормы опредѣляетъ для нихъ красоту или слабость художественнаго произведенія.

Греческая красота—тотъ аршинъ, на который все мѣрилось. Всѣ оцѣнки художественныхъ произведеній опредѣлялись ихъ внѣшнимъ сходствомъ съ греческими образцами. Художники Греціи нашли абсолютную красоту. Этимъ все сказано—мѣра опредѣлена. Остается только подражать грекамъ какъ можно ближе и точнѣе. Находились голоса, утверждавшіе, что художники возрожденія только потому стали великими, что подражали грекамъ. Въ продолженіи 2000 лѣтъ міръ мѣнялся безъ конца, разныя культуры возникали и приходили въ упадокъ, художники рождались вездѣ, въ старыхъ вольныхъ городахъ—Нюренбергѣ и Аугсбургѣ, въ туманной, сырой Голландіи, въ жаркой, солнечной Италіи и Испаніи,—но все это не принималось во вниманіе. Признавалась одна лишь абсолютная греческая красота, неизмѣнная, вѣчная, непреклонная, стоявшая внѣ условій времени.

Признаніе превосходства греческаго искусства надъ всякимъ другимъ, вѣра въ то, что оно должно руководить стремленіями всѣхъ временъ къ идеальной красотѣ—составляла непреодолимую преграду для всякаго движенія впередъ. Когда наступаетъ невозможность дальнѣйшаго совершенствованія въ одномъ направленіи, необходимо избрать другой путь, дѣлать иное. Иліада и Одиссея—геніальныя произведенія. Но всякая „Ilias post Homerum"—не имѣетъ никакой цѣны. Весьма вѣроятно, что люди никогда не создадутъ ничего прекраснѣе Венеры Милосской. Но поэтому единственное средство быть самобытнымъ—забыть о Венерѣ Милосской.

Реакція противъ суроваго ига античной пластики была неизбѣжна, необходима. Она стала вопросомъ жизни. Дѣйствительно, черезъ двадцать лѣтъ романтики совершенно покончили съ этимъ одностороннимъ художественнымъ идеаломъ. Делакруа съигралъ по отношенію къ эпигонамъ классицизма такую же роль, какъ Чимабуе по отношенію къ предшествовавшему ему безжизненному византизму. Романтизмъ доказалъ, что идеалы въ искусствѣ не могутъ исходить изъ уголка земли, съ которымъ мы связаны только археологическими отношеніями. Романтизмъ возродилъ въ живописи, по крайней мѣрѣ во французской, жизнь и смѣлость. Онъ расширилъ область сюжетовъ, доказалъ, что кромѣ античныхъ титановъ и боговъ, существуютъ еще и другіе герои въ исторіи, религіи и поэзіи. Романтизмъ разбилъ оковы традиціонныхъ формъ, замѣнилъ условную и лишенную выраженія красоту академическихъ головъ лицами, дышащими страстью. Колориту возвращены были прежнія права и тѣмъ самымъ свергнуто было господство пластическаго идеала. Овербекъ и Корнеліусъ, какъ колористы, стоятъ въ такомъ же отношеніи къ Жерико и Делакруа, какъ Карстенсъ къ Давиду, но все-таки они отличаются отъ своихъ предшественниковъ тѣмъ, что не считаютъ уже рисунокъ безъ красокъ цѣлью и вершиной художественной техники, а, напротивъ того, расцвѣчиваютъ свои картоны.

Только въ одномъ пунктѣ романтики и даже ихъ преемники, историческіе живописцы, сходились съ послѣдователями классицизма—въ общемъ пренебреженіи современностью. Во всѣ прежніе періоды искусство черпало сюжеты изъ жизни своего времени. Даже на церковныхъ картинахъ итальянцы XV вѣка писали портреты своихъ современниковъ. А въ живописи голландцевъ XVII вѣка, англичанъ и французовъ XVIII, изображеніе дѣйствительной жизни все болѣе и болѣе выступаетъ на первый планъ. Искусство становилось такимъ образомъ все болѣе отзывчивымъ болѣе проникнутымъ радостью жизни. Классицизмъ, казалось бы, могъ лишь на короткое время подавить это движеніе, направленное на завоеваніе себѣ всей жизни и соотвѣтствующее всему ходу развитія культуры. А между тѣмъ, даже романтики, окончательно порвавшіе со всѣми традиціями классицизма, все-таки полагали вмѣстѣ съ классиками, что современная жизнь не представляетъ интереса для искусства. Классики, истинные дѣти XVIII вѣка, презирали средніе вѣка и возрожденіе; романтики же изъ оппозиціи стали превозносить именно эти эпохи въ искусствѣ. Овербекъ, Корнеліусъ, Пилоти, Фейербахъ, Макартъ, Делакруа, Энгръ, Деларошъ, Кутюръ, Галлэ и даже Менцель и Мейссонье въ своихъ миніатюрныхъ картинкахъ во вкусѣ рококо имѣютъ при всемъ различіи *одну* общую черту. Они выбирали сюжеты почти исключительно изъ прошлаго и не обращали вниманія на окружавшую ихъ жизнь. Древніе мастера были до такой степени связаны съ окружающимъ, что жертвовали даже историческою правдой. Святыхъ они изображали въ одеждѣ своего времени и съ чертами лица своихъ современниковъ. Художники же первой половины XIX столѣтія, напротивъ того, старались быть современниками всѣхъ вѣковъ, кромѣ своего собственнаго. Отчужденіе отъ современной жизни сказывалось даже въ ихъ внѣшности. Дюреръ, Гольбейнъ, Рубенсъ, Рембрандтъ, Ватто и Гэнсборо одѣвались, какъ всѣ, и стояли въ центрѣ жизни своего времени. Романтизмъ же положилъ начало расколу между искусствомъ и жизнью. Художники стали носить допотопныя бороды, береты и длинные волоса. Они наряжались въ шляпы съ опущенными полями, въ бархатныя куртки, одѣвались и жили то монахами, то богемой, и старались даже по внѣшности отличаться отъ „филистеровъ".

Это странное отчужденіе отъ жизни отличаетъ искусство начала XIX вѣка отъ всѣхъ прежнихъ эпохъ. Причиной отчужденія былъ прежде всего общій

характеръ новаго времени, пробудившійся у всѣхъ интересъ къ историческимъ изслѣдованіямъ и критическому толкованію прошлаго. XIX вѣкъ въ новой исторіи—тоже, что александрійскій періодъ или эпоха императора Адріана въ старой. Въ первый разъ сдѣланъ былъ обзоръ всему культурному прошлому, и нужно было посчитаться съ нимъ во всѣхъ областяхъ духовной жизни, а также, конечно, въ искусствѣ. Приходилось противодѣйствовать опьяняющему вліянію не одного только античнаго міра. Сперва греческія статуи поработили художниковъ новаго времени, потомъ открываемыя всюда картинныя галлереи. Прежде только владѣтельные князья и немногіе аристократы-любители могли наслаждаться созерцаніемъ старинныхъ картинъ. Государственные перевороты, произведенные революціей, открыли народу княжескія сокровищницы. Замки были въ значительной степени опустошены и вскорѣ во всѣхъ большихъ городахъ появились общественные музеи съ образцовыми произведеніями всѣхъ эпохъ. Фотографіи и гравюры познакомили весь міръ съ произведеніями старыхъ мастеровъ.

Столь близкая связь съ искусствомъ древности, немыслимая прежде, оказала въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ пользу. Но въ самомъ существенномъ она тормозила общій ходъ развитія искусства. Польза заключалась въ томъ, что художники получили возможность ознакомиться съ законченностью формы у великихъ мастеровъ прошлаго и могли пользоваться ею съ полной свободой. Вредъ состоялъ въ томъ, что художники сразу очутились среди множества великихъ произведеній искусства и невольно стали больше подражать, чѣмъ пытаться создавать нѣчто самобытное. Древніе мастера писали картины, какъ пауки ткутъ паутину. Чуждые постороннихъ вліяній, они видѣли единственную задачу искусства въ художественномъ воспроизведеніи непосредственныхъ впечатлѣній отъ природы. Новые же художники имѣли передъ собой въ музеяхъ и галлереяхъ высочайшія произведенія искусства и, восхищаясь ими, уже не могли творить съ непосредственностью и наивностью. Ихъ подавляло слишкомъ основательное знакомство съ прежними эпохами въ искусствѣ. Избытокъ воспитательныхъ вліяній различныхъ временъ и странъ могъ легко привести къ ложному принципу, погубившему уже классиковъ, т. е. къ мысли, что нужно подражать древнимъ, чтобы стать съ ними на одну высоту.

Кромѣ того возникла особая наука, цѣль которой заключалась въ томъ, чтобы удержать новое искусство въ зависимости отъ стараго. Уже гораздо позже *исторія искусства* стала учить, что истинными художниками слѣдуетъ считать не тѣхъ, которые механически слѣдуютъ по уже проложенному пути, а тѣхъ, которые проявляютъ свою личность созиданіемъ новаго. Микель Анджело Буонаротти гордо заявилъ, что люди, слѣдующіе за другими, никогда не могутъ опередить ихъ. Въ наше время историки искусства хотятъ быть толкователями художественнаго творчества. Они видять свое призваніе въ томъ, чтобы вдумываться въ индивидуальность художника и понимать его намѣренія. Вѣра въ отвлеченные вѣчные законы исчезла. Она смѣнилась убѣжденіемъ въ томъ, что всякій великій художникъ создаетъ своими произведеніями новые законы. Искусство представляется вѣчно катящимся впередъ колесомъ. Подобно тому, какъ въ іюлѣ цвѣтутъ иные цвѣты, чѣмъ въ августѣ, такъ и всякая художественная эпоха имѣетъ свой особый характеръ. Историкъ поэтому ничего не предписываетъ искусству, а скромно изучаетъ цѣли и задачи каждой художественной эпохи. Онъ не признаетъ одного, обязательнаго для всѣхъ временъ идеала въ искусствѣ, а, исходя изъ естественно-научнаго метода изслѣдованія, считаетъ, что всякій родъ искусства имѣетъ извѣстныя границы во времени и пространствѣ, оставаясь свободнымъ внутри этихъ

границъ. Индивидуальность художественнаго произведенія составляетъ его красоту въ глазахъ теперешнихъ историковъ. Если даже художникъ пренебрегаетъ въ увлеченіи голосомъ разсудка и создаетъ нѣчто странное или безумное, то все же это интереснѣе, чѣмъ мертвое подражаніе даже самому совершенному школьному образцу.

Въ началѣ XIX вѣка господствовало, однако, совершенно противоположное убѣжденіе. Эстетическая критика впервые почувствовала свою силу въ срединѣ XVIII вѣка, и обрадовалась, найдя новую область изслѣдованія въ произведеніяхъ старыхъ мастеровъ. Она извлекла изъ нихъ „вѣчные законы“ и требовала, чтобы новые художники руководствовались ими. Она очень одобряла произведенія, „напоминавшія“ Рафаэля или Микэль-Анджело, порицала всякое уклоненіе отъ эстетическихъ каноновъ и выступала въ такихъ случаяхъ всегда съ мѣриломъ древности для исправленія или осужденія современныхъ произведеній. Эстетики откровенно требовали, чтобы новое искусство не переставало относиться къ старому, какъ ученикъ къ учителю. Предполагалось, что живопись имѣетъ разъ навсегда одну только цѣль—заниматься каллиграфическими упражненіями по древнимъ образцамъ и подражать старииннымъ произведеніямъ, признаннымъ непогрѣшимыми образцами.

Подражательность цѣнилась выше всего другого. Достоинство художественнаго произведенія опредѣлялось его большимъ или меньшимъ сходствомъ съ чѣмъ нибудь уже ранѣе созданнымъ. Критики принялись разрывать могилы. Великія имена Рафаэля, Буанороттн и греческихъ мастеровъ понадобились для сравненія съ ихъ подражателями. Все новое вызывало презрѣніе своей молодостью, новизна считалась преступленіемъ противъ искусства.

Модѣ слѣдовать въ искусствѣ
Господа, намъ не годится:
Что сегодня восхищаетъ
Можетъ завтра ужъ забыться.

Къ вліянію музеевъ и художественныхъ критиковъ присоединилось еще общее увлеченіе романтизмомъ. Благодаря ему, художники начала XIX вѣка не могли смѣло изображать окружающую ихъ дѣйствительность, какъ это дѣлали ихъ предшественники. Гойя, Шарденъ и Ходовецкій также отличаются отъ Делакруа, назарейцевъ и дюссельдорфской школы, какъ Лессинговская Минна фонъ Барнгельмъ или Коварство и Любовь—отъ сочиненій Шлегеля и Тика, а Вертеръ Гете отъ Ренэ Шатобріана. Тѣ были оптимистами, любили жизнь и чувствовали себя въ ней хорошо, или же боролись противъ зла въ періодъ бурн и натиска. Въ началѣ XIX вѣка воодушевленіе борьбы смѣнилось разочарованіемъ и пессимизмомъ.

Во *Франціи* перевороты революціонной эпохи не привели—пока—ни къ чему. Прекрасныя грезы о свободѣ и равенствѣ разбились среди ужасовъ и потоковъ крови. Борьба за права личности закончилась торжествомъ грубаго деспотизма. *Германія* мечтала среди кровавыхъ наполеоновскихъ войнъ о великомъ объединенномъ отечествѣ. Но это и осталось мечтой. Дѣйствительность же въ первой половинѣ вѣка далеко не была столь привлекательной, чтобы стремиться къ отраженію ея въ искусствѣ. Въ этомъ вѣкѣ броженій и метаморфозъ, когда ткацкій станокъ времени усиленно работалъ, движимый паромъ и электричествомъ, Германія была сначала страной мрачнѣйшей реакціи. Тотчасъ послѣ войнъ за освобожденіе наступили дни, когда было запрещено новое изданіе сочиненія Фихте: „Рѣчи къ нѣмецкому народу“. Правительства подозрѣвали въ каждомъ патріотическомъ волненіи козни демагоговъ. По всей Германіи духовная жизнь была подъ запретомъ. Тюрьмы полны были членами различныхъ „тайныхъ

союзовъ". Лучшіе умы Германіи погрузились въ отвлеченную работу мысли, чтобы только уйдти отъ дѣйствительности. Людвигъ Фейербахъ называлъ нѣмецкое общество „домомъ умалишенныхъ и жилищемъ негодяевъ". Онъ выносилъ жизнь въ Германіи только подъ условіемъ непрерывнаго умственнаго труда. Въ первыхъ выпускахъ „Fliegende Blätter" постоянно изображалась комическая фигура нѣмецкаго Михеля: то онъ задумывается надъ цвѣткомъ лотоса и мечтаетъ, то работаетъ, въ образѣ писателя, сидя подъ висѣлицей съ веревкой на шеѣ, а у него за спиной стоитъ палачъ, то онъ оплакиваетъ мать свою, Германію, которую извели разными снадобьями, каплями и порошками. „Доброе старое время" казалось прекраснымъ въ сравненіи съ печальной дѣйствительностью. Всѣ рвались „изъ тѣсныхъ рамокъ жизни въ царство идеала". Романтики на престолѣ, Фридрихъ Вильгельмъ IV и Людовикъ I, воздвигали замки въ романскомъ стилѣ и готическіе храмы. Это искусство, обращенное въ глубину прошлыхъ вѣковъ, соотвѣтствовало празднествамъ въ Кифгейзерѣ и Вартбургѣ. Художники стремились забыть дѣйствительность и думали, что прошлое станетъ для искусства убѣжищемъ, куда оно можетъ спастись отъ будничной пошлости. Жизнь минувшаго времени казалась болѣе глубокой, величественой, возвышенной. Художники думали, что для спасенія искусства необходимо высоко подняться надъ интересами окружающей дѣйствительности. „Разладъ между искусствомъ и жизнью", говоритъ Гердеръ, „характерная черта нашего времени. Только измѣнившееся теченіе всемірной исторіи можетъ уничтожить это противорѣчіе". „Убѣдившись въ невозможности втиснуть дѣйствительность въ рамки эстетики и придя отъ этого въ отчаяніе, новѣйшіе художники ушли въ область фантазіи и стали искать въ ней защиты отъ жизни". Такъ писалъ Шиллеръ.

„Невозможность втиснуть дѣйствительность въ рамки эстетики" — вотъ еще одна причина удалявшая искусство отъ разработки современыхъ мотивовъ. Дѣло шло о вопросѣ, казалось бы, чисто внѣшнемъ, несущественномъ — о костюмѣ; но онъ получилъ необычайное значеніе и проходитъ черезъ всю исторію новой живописи. Со времени классицизма образовалась глубокая рознь между жизнью и искусствомъ. Въ жизни современные костюмы считались красивыми, въ искусствѣ ихъ считали безвкусіемъ; античный же костюмъ признавался неприличнымъ въ жизни и единственно красивымъ въ искусствѣ. Уже Раухъ возставалъ противъ слишкомъ закрытыхъ костюмовъ и мечталъ „объ обнаженныхъ плечахъ и ногахъ". По поводу статуй генераловъ Бюлова и Шарнгорста, Фридрихъ Вильгельмъ III принужденъ былъ издать особый приказъ: „Я назначаю для одежды статуй парадный мундиръ." Раухъ тогда поспѣшилъ задрапировать въ плащъ навязанный ему мундиръ — и съ тѣхъ поръ плащъ сталъ на долгое время необходимой принадлежностью памятниковъ.

Памятникъ Фридриху Великому, — лучшее произведеніе Рауха, — вызвалъ упорную борьбу еще прежде, чѣмъ онъ былъ законченъ. Раухъ стоялъ за римскую тогу, король за историческій костюмъ и треуголку. Но то, что допускалось еще по отношенію къ полководцамъ и ученымъ, считалось немыслимымъ относительно поэтовъ. Поэзія представлялась столь идеальнымъ искусствомъ, что изображеніе жрецовъ ея ни одной чертой не должно было напоминать о дѣйствительности. Такъ Раухъ никакъ не соглашался изобразить Гёте на памятникѣ во Франкфуртѣ иначе, чѣмъ въ тогѣ. Тридцать лѣтъ спустя онъ отвергнулъ предложеніе сдѣлать статую Шиллера и Гёте въ Веймарѣ только потому, что не хотѣлъ представить поэтовъ въ костюмахъ ихъ времени. Онъ прислалъ проэктъ памятника въ античныхъ одѣяніяхъ и настаивалъ на томъ, чтобы поэты изображены были въ „костюмахъ санкюлотовъ".

Живопись тоже столкнулась съ подобнымъ затрудненіемъ.

Классикамъ костюмы и моды казались препятствіемъ къ достиженію *пластической красоты, идеала.* Романтики же протестовали противъ черного цвѣта платья. Они находили, что современная жизнь лишена всякой живописности. Наше черное платье уродливо, также какъ и черныя шляпы. Художнику нужны краски. Можно писать синими, зелеными, желтыми и красными красками, но только не черными. Что дѣлать художнику, если вокругъ него всѣ одѣты въ черное, нецѣлесообразное, уродливое платье? Конечно, увѣренное въ себѣ искусство сумѣло бы справиться, съ подобной трудностью. Каждая эпоха въ искусствѣ переживала измѣненія въ костюмѣ, измѣненія эти соотвѣтствовали всегда нравамъ и духу времени, и великіе мастера прошлыхъ вѣковъ, отъ XIV до конца XVIII, ясно доказали, что перемѣна костюмовъ, разумная или нелѣпая, никогда не препятствуетъ созиданію великихъ художественныхъ произведеній. Полосатыя желто-зеленыя или красно-синія мантіи и трико XV вѣка, огромныя брыжжи временъ Франциска I, колоколоподобные кринолины XVII вѣка, парики, высокія шнуровки—все это могло казаться еще болѣе смѣшнымъ, чѣмъ одежда нашего вѣка, а между тѣмъ художники изображали своихъ современниковъ въ ихъ обычной одеждѣ. Когда Веласкезъ рисовалъ маленькихъ инфантъ въ широкихъ кринолинахъ и длинныхъ неграціозныхъ юбкахъ, онъ не обращалъ вниманія на костюмъ и не заботился о введеніи болѣе изящныхъ модъ. Онъ стремился только уловить характеръ своей модели и художественно передать его. Портреты Бронзино обязаны своимъ благородствомъ отчасти черному костюму. Жанъ Стинъ, Остадъ, Броуеръ, Франсъ Гальсъ, Терборгъ не задавались эстетическими задачами при изображеніи костюмовъ, а просто писали, что видѣли—т. е. темныя одежды. Но если въ первой половинѣ XIX вѣка художники предпочитали самыя странныя старинныя моды костюмамъ своего времени, то это объясняется особыми условіями тогдашняго искусства. Послѣ долгаго воздержанія отъ красокъ, живопись снова ожила и хотѣла испробовать свои силы. Она нуждалась въ яркомъ колоритѣ венеціанской жизни, въ пышныхъ костюмахъ, какъ въ матерьялахъ для выработки техники. Кромѣ того, живописные костюмы—необходимая принадлежность „историческаго жанра“, а по эстетическимъ понятіямъ того времени этотъ родъ живописи считался лучшимъ.

Въ наше время не знаютъ такихъ подраздѣленій. Художниковъ дѣлятъ только на хорошихъ и плохихъ. При опредѣленіи размѣра картины обращаютъ вниманіе лишь на то: достаточно ли у художника таланта для величины его холста. Мы не говоримъ, что одинъ родъ картинъ долженъ писаться въ естественную величину, а другой болѣе подходитъ къ миніатюрамъ. Художникъ только тогда нарушаетъ правила гармоніи, когда не выдерживаетъ избраннаго имъ размѣра. Относительно содержанія картины тоже считается общепризнаннымъ, что всякій сюжетъ пригоденъ для художественнаго произведенія. При одинаковомъ достоинствѣ исполненія „Ночной обходъ“ Рембрандта конечно стоитъ выше кухонныхъ сценъ Петера Кальфа. Но зато ни одна большая миѳологическая картина Жерарда Лересса не можетъ сравнится съ какимъ нибудь пьянымъ мужикомъ Адріана Броуерса, а дровосѣкъ Милле несомнѣнно выше „Христа“ Овербека. Но эстетика романтиковъ установила другую градацію. Каждая эпоха имѣетъ свою мѣрку въ искусствѣ. Въ эпоху Возрожденія спорнымъ пунктомъ былъ вопросъ о сравнительномъ значеніи живописи и пластики. Въ XVII вѣкѣ онъ смѣнился споромъ о сравнительномъ достоинствѣ древнихъ и новыхъ мастеровъ. Затѣмъ послѣдовалъ извѣстный споръ эстетиковъ XVIII вѣка о различномъ значеніи отдѣльныхъ родовъ искусства. Онъ

возиикъ впервые при вступлеиіи Ватто во французскую Академію и продолжался вплоть до средины XIX вѣка. Академія постаиовила, что для пріема въ первый разрядъ жнвописцевъ, т. е. въ разрядъ историческихъ живопнсцевъ необходимо представить нсторическую картину. Жанровая картиа открывала доступъ только въ разряды жанристовъ. Установлеиы были даже правила, по которымъ только людей уже умершихъ разрѣшалось нзображать въ натуральную величииу, живыхъ же только въ умеиьшенномъ видѣ. На такомъ же осиованіи можио было бы постановить, что только историческая драма имѣетъ право заиять собой цѣлый спектакль. Итакъ, кто хотѣлъ выступить съ большой картниой, по иеобходимости должеиъ былъ избирать историческіе сюжеты.

Въ первыя десятнлѣтія XIX вѣка фраицузскіе и иѣмецкіе художникн ие писалн картинъ изъ окружающей дѣйствительностн. Переходному временн которое пускало новые ростки во всѣхъ областяхъ, но еще находилось подъ гиетомъ традиций, соотвѣтствовало въ нскусствѣ нзобиліе иовыхъ картииъ, пнсанныхъ по старымъ образцамъ и въ старомъ духѣ. Для того, чтобы возродился въ искусствѣ интересъ къ современиости, нужно было, чтобы людн снова полюбили землю, чтобы утолеиа была жажда къ стариий и побѣждеиа снла предразсудковъ, чтобы художиики перестали счнтать себя эпигоиами.

Этотъ шагъ, коиечно, долженъ былъ свершнться. Реализмъ долженъ былъ побѣдить ромаитизмъ, точио также какъ въ свое время ромаитизмъ побѣднлъ классицизмъ. Искусство ие могло остаиовиться иа исключительномъ изображеніи прошлаго. Только ставши „зеркаломъ н сокращенной хроиикой“ своего времеин, искусство стаиовилось вполнѣ искусствомъ XIX вѣка. Историческій жанръ въ живописи держится изображеніемъ окружающей дѣйствительиости. Художникъ принадлежитъ прежде всего своему собственному времеин, а потомъ уже становнтся бытописателемъ древиости, н то подъ тѣмъ условіемъ, что онъ вѣрио нзображаетъ людей и жизнь своего времеин. Если бы греки изображали однихъ только египтяиъ и ассирійцевъ, археологи незнали бы, какова была иаружность Софокла и какіе доспѣхи носнлъ Алексаидръ Великій. Особая прелесть итальянской религіозной живописи XV вѣка заключается въ томъ, что по ией можио изучить Италію того временн. Неувядаемая свѣжесть картннъ Остада и Терборга завнситъ отчасти и оттого, что въ нихъ живетъ Голлаидія XVII вѣка. Только первая половииа XIX вѣка не отразилась въ жнвопнси. Если въ слѣдующемъ столѣтіи кто ибудь захочетъ нздать историко-культурный альбомъ девятнадцатого вѣка, ему будетъ очеиь трудно собрать иеобходимый матеріалъ.

Но еще важиѣе чѣмъ культурный характеръ эпохн — ея художествениое понимаиіе. Эстетикн начала XIX столѣтія иазывали современное имъ нскусство идеалистическимъ. Въ дѣйствительности же этотъ идеалнзмъ ие нмѣлъ ничего общаго съ прежнимъ. Идеалнзмъ нтальяискаго возрождеиія, подобио ндеализму Фидія, былъ—если можио такъ выразиться—построеиъ на предшествовавшемъ ему реализмѣ. Искусство же XIX вѣка началось съ идеализма временъ упадка, т. е. ограничивалось эклектическимъ собнраніемъ отдѣльныхъ элементовъ прошлаго. Вслѣдствіе этого искусство было дряхлымъ уже при самомъ рожденіи.

Истиинымъ, самобытнымъ идеалнзмомъ искусство смогло проникнуться лишь тогда, когда оио иаучилось собствеинымн глазамн смотрѣть на окружающую жизнь. Но историческая жнвопись Делароша и Пилоти, — эстетики называли ее „реалистическимъ идеалнзмомъ“,—была также далека отъ этого, какъ и предшествующій „чнстый ндеализмъ“. Леоиардо требовалъ въ своемъ трактатѣ о живописн возможно большаго разнообразія въ выраженіяхъ лицъ. Онъ порицаетъ художниковъ, повторяющихъ въ своихъ картинахъ одинъ какой ибудь

типъ и дѣлающихъ всѣ лица похожими одно на другое. А какъ разъ всѣ эти Эгмонты, Колумбы, Мильтоны и Кромвели французскихъ и нѣмецкихъ художниковъ были похожи другъ на друга какъ близнецы. Они все еще умирали на картинахъ съ высоко поднятыми бровями, какъ статуи группы Ніобеи. Въ маленькихъ старыхъ гравированныхъ на мѣди портретахъ, служившихъ моделью художникамъ, было гораздо больше жизни, чѣмъ въ раскрашенныхъ и увеличенныхъ копіяхъ. Мертвые герои не могли способствовать освобожденію живописи изъ подъ гнета великихъ мастеровъ древности. Чтобы изображать историческое прошлое, необходимо изучать картины современниковъ этихъ событій; знаніе дѣйствительной жизни отходитъ при этомъ на второй планъ. Въ живописи начала XIX вѣка не было пониманія современной жизни живыхъ людей; все вниманіе было сосредоточено на герояхъ давно минувшихъ вѣковъ. Для возникновенія оригинальнаго искусства необходимо было начать изученіе природы и человѣка въ условіяхъ дѣйствительности. Только такое изученіе могло вывести искусство изъ ученическаго подражанія древнимъ; только непосредственное возсозданіе жизни могло сдѣлать его способнымъ къ живому творчеству. Самостоятельный идеализмъ могъ возникнуть только на этой почвѣ.

Въ развитіи исторической живописи можно прослѣдить, какъ она, слѣдуя вѣрному чутью, переходила отъ древности къ изученію реальной дѣйствительности. Въ первомъ періодѣ, когда главными представителями живописи были во Франціи Шенаваръ, въ Германіи Корнеліусъ и Каульбахъ, историческія событія были только субстратомъ для историко-философскихъ идей художника; тогда обращалось мало вниманія на вѣрное воспроизведеніе природы. Представители втораго періода—Деларошъ, Галле и Пилоти. Они были пресыщены выспреннимъ содержаніемъ живописи и оставляли постепенно возвышенность идейнаго міра для болѣе близкаго и вѣрнаго изображенія историческихъ событій. Этимъ путемъ они приближались все болѣе и болѣе къ наблюденію дѣйствительности, хотя бы и относящейся къ историческому прошлому. Эти художники еще отдавали предпочтеніе искусственности театральной mise en scène, округленности формъ и аффектированнымъ жестамъ. Но и это исчезало съ теченіемъ времени. Когда историческая живопись, въ лицѣ Менцеля и Мейссонье, стала изучать XVIII вѣкъ, она перестала быть ходульной. Живописцы стали изображать живыхъ людей, отличавшихся отъ современныхъ только своимъ костюмомъ, и такимъ образомъ свершился переходъ отъ возвышеннаго, но подражательнаго искусства къ будничному, но уже самостоятельному, которое воцарилось во второй половинѣ XIX вѣка.

Началомъ этого новаго искусства были безпритязательные рисунки, воспроизведенные посредствомъ гравюръ или литографическихъ снимковъ, въ юмористическихъ изданіяхъ разныхъ націй. Это новое направленіе въ живописи было создано великими рисовальщиками и карикатуристами начала XIX столѣтія. Ихъ призваніе заставляло ихъ обратиться къ наблюденію жизни еще въ то время, когда на всемъ искусствѣ лежалъ отпечатокъ академичности. Оно заставило ихъ изображать предметы, которые сами по себѣ не могли бы ихъ заинтересовать. Они увидали красоту въ томъ, что отталкивало прежнихъ художниковъ, и создали почти полную картину современныхъ нравовъ и обычаевъ. Они первые пріучили глазъ видѣть изображеніе современныхъ людей въ современныхъ костюмахъ. Этимъ они помогли живописи освободиться отъ эстетическихъ предразсудковъ.

Художники пришли къ убѣжденію, что нельзя одновременно принадлежать двумъ различнымъ періодамъ исторіи. Каждая эпоха имѣетъ право на свою философію, свое искусство, свои нравы и промышленность. Люди XIX вѣка

нисколько не походятъ ни на грековъ, ни на римлянъ, ни на итальянцевъ; насъ отдѣляетъ отъ нихъ длинный рядъ столѣтій; будемъ лучше смотрѣть на себя, чѣмъ вызывать тѣни мертвецовъ. Изображать на картинахъ только минувшую жизнь, значитъ твердить зады. Возвращаться на картинахъ къ прошлому—значитъ, въ концѣ концовъ, только повторять старое—и то въ худшемъ, а не въ улучшенномъ видѣ. Ванъ Ейкъ и его преемники XVIII вѣка изображали живыхъ людей своего времени и поэтому, конечно, болѣе точно передали внѣшній видъ своей эпохи, чѣмъ это могли сдѣлать художники нашего времени, создавая прошлое. Голландцы писали пестрые костюмы не потому, что этого требовалъ отвлеченный эстетическій принципъ, а потому, что таковы были одежды ихъ современниковъ. Идя по ихъ слѣдамъ, живописцы XIX вѣка тоже должны были бы изображать людей своего времени. Нужно изучать живой міръ, общество, семью, обычную жизнь, какъ это дѣлали художники quattrocento, художники эпохи рококо и голландцы.

Первые шаги по новому пути были сдѣланы скромными „жанристами", игравшими второстепенную роль сравнительно съ мастерами „высокаго стиля". Съ художественной точки зрѣнія и теперь трудно признать ихъ заслуги. Большинство изъ нихъ страдаетъ отсутствіемъ колорита. Всѣ они какъ бы дали другъ другу слово не тратиться на краски. Ихъ картины тщательно отдѣланы, правильны, но неинтересны. Несмотря на эти недостатки, однако, они были честными и полезными работниками, очень подвинувшими искусство. Ихъ заслуга въ томъ, что они снова обратились къ природѣ, переставъ искать вдохновенія въ картинахъ художниковъ прежняго времени. Они первые пытались оторвать современное искусство отъ безсильнаго подражанія старымъ формамъ.

Въ глазахъ романтиковъ люди XIX вѣка были болѣе всего лишены красокъ и красоты. Италія и востокъ казались имъ единственнымъ исключеніемъ. Это былъ старый міръ среди новаго. Тамъ думали найти то, что было утрачено образованной Европой. Вотъ почему тяготѣніе художниковъ къ современности обнаружилось прежде всего въ почти исключительной разработкѣ итальянскихъ и восточныхъ сюжетовъ. Художники изучали своихъ современниковъ тамъ, гдѣ сохранились еще остатки „добраго стараго времени" и красота костюма. Единственные живописные костюмы, уцѣлѣвшіе, по мнѣнію художниковъ, въ современной жизни—это крестьянскія куртки и военные мундиры. И подобно тому, какъ въ пластикѣ изображеніе современнаго костюма началось съ военнаго мундира, такъ и въ живописи, посвященной дѣйствительности, картины изъ солдатской жизни были первыми. За ними уже послѣдовали картины изъ крестьянскаго быта. При этомъ выяснилось что эстетическія теоріи той эпохи и недостаточно развитый интересъ публики къ чистой красотѣ препятствовали наивному отношенію художниковъ къ природѣ. На голландскихъ картинахъ XVII вѣка жизнь современнаго общества отразилась такъ полно и ярко потому что живописцы просто и скромно изображали дѣйствительность. Они не сообразовались ни съ идеализмомъ, ни съ формулами, заимствованными изъ другой какой-нибудь области прежняго искусства. Они съ полной искренностью писали то, что ихъ интересовало, причемъ каждый видѣлъ дѣйствительность по своему. Такимъ образомъ, ихъ картины не только отражаютъ духовную жизнь самихъ художниковъ, но рисуютъ Голландію того времени. Жанровыя же картины первой половины XIX вѣка не имѣютъ ни обаянія самобытности, ни историческаго значенія.

Принципы художниковъ исторической школы — „возвышенная красота" (beauté suprême), „исправленная дѣйствительность" (corriger la nature), стѣсняли и развитіе жанровой живописи. Люди чувствовали себя воплощеніемъ какой-то

ироніи судьбы, не только когда сопоставляли свое мѣщанское существованіе съ великой бурной жизнью прошлаго, но и когда сравнивали свою скромную внѣшность съ Аполлономъ Бельведерскимъ. Ученіе о красотѣ, которой уже не было въ современномъ человѣкѣ, привело художниковъ, если они все-таки хотѣли отражать дѣйствительность, къ двоякому отношенію къ ней. Или художникъ держался юмористическаго тона (Шретеръ, Біаръ и др.) и противопоставлялъ дѣйствительность „красотѣ", или онъ считалъ нужнымъ „украшать" дѣйствительность, чтобы сдѣлать ее достойной искусства (Мейергеймъ, Тидемандъ и др.). Въ картинахъ преобладала, такимъ образомъ, или каррикатурность или идеализація.

Слѣдующее поколѣніе жанристовъ (Кнаусъ, Вотье и др.) посмотрѣло на свою задачу серьезнѣе. Они все ближе знакомились съ бытомъ крестьянъ и научились видѣть ихъ характерныя особенности, ускользавшія отъ прежнихъ художниковъ. Они стали изучать дѣйствительность и, къ своему изумленію, нашли въ ней большое обаяніе, старались уловить ея тайну и пробовали подражать ей. Живя въ деревнѣ, они писали этюды съ натуры:—то красивую крестьянскую дѣвушку, то растолстѣвшаго сельскаго священника, то морщинистаго старика, подгулявшаго парня, или браконьера. Но, возвращаясь въ городъ, они принуждены были, благодаря конкурренціи картинъ историческаго жанра, превращать правдивые этюды въ фальшивыя картины.

Выставки того времени переполнены были эффектными картинами, поражающими обиліемъ фигуръ, и честолюбіе жанриста не могло поэтому удовлетвориться этюдами и маленькими картинами, которыя, къ тому же, не нравились публикѣ. Въ картинахъ на восточные мотивы допускалось исключительное стремленіе къ живописности; въ нихъ отсутствіе „анекдота", разсказа объ опредѣленномъ событіи, искупалось этнографическими свѣдѣніями о невѣдомыхъ странахъ. Крестьянъ же можно было всегда сколько угодно видѣть in natura. Поэтому, чтобы заинтересовать публику картиной изъ крестьянскаго быта, художники должны были выдумывать обширные сюжеты беллетристическаго характера. Но имъ еще не удавалось отыскивать болѣе сложные сюжеты. Они еще не привыкли наблюдать жизнь, терялись среди подробностей и ограничивались только изученіемъ съ натуры отдѣльныхъ сценъ и зрѣлищъ, не понимая ихъ внутренняго взаимоотношенія. Уже вернувшись къ себѣ въ мастерскую, они приводили въ порядокъ свои наблюденія и соединяли ихъ по правиламъ композиціи, изучаемымъ въ Академіи. Собранныя съ такой любовью реалистичныя подробности вкладывались въ шаблонныя формы, и такимъ образомъ художники превращали свои произведенія въ театральныя живыя картины.

Голландцы давали трезвое изображеніе природы и ея живописныхъ сторонъ, картины дѣйствительности, прошедшія черезъ призму художественнаго темперамента. Въ ихъ произведеніяхъ отражена всепроникающая цѣльность души. Въ картинахъ новыхъ жанристовъ этой цѣльности не было и не могло быть. Они составляли картины на подобіе мозаики изъ собранныхъ отовсюду этюдовъ съ отдѣльныхъ фигуръ и болѣе или менѣе произвольно подбирали къ нимъ фонъ, подражая колориту старинныхъ мастеровъ. Изъ такого искусственнаго собиранія частей не могло выйдти органическаго цѣлаго. Какъ бы художникъ ни былъ при этомъ искусенъ и терпѣливъ, и у него все таки выйдетъ только соединеніе частей картины, а не живое произведеніе искусства.

Слѣдующей ступенью должна была стать простота. Вмѣсто того, чтобы придумывать эпизоды и группировать множество фигуръ по установленнымъ шаблонамъ, художники должны были стремиться къ изображенію того, что они видятъ. Лишь такое отношеніе къ дѣйствительности, т. е. вѣрное изображеніе простыхъ

картинъ природы, могло стать основаніемъ новаго зданія. Заслуга пейзажистовъ въ томъ, что они создали эту основу.

Все усиливающееся тяготѣніе къ пейзажной живописи въ XVII и еще болѣе въ XVIII в. было прервано классицизмомъ лишь на время. Уже въ слѣдующемъ поколѣніи въ Германію проникло изъ Даніи, а во Францію изъ Англіи новое пониманіе природы—прекрасной помимо композиціи, классическихъ развалинъ и миѳологическихъ сюжетовъ. Около того же времени,—въ 20-хъ годахъ настоящаго столѣтія,—пейзажисты всѣхъ націй устремились изъ городовъ въ лѣса и поля. Тамъ они искали „un endroit écarté où d'être véridique on eut la liberté", (уединеннаго уголка, гдѣ бы можно было быть правдивымъ на свободѣ), и съ этого момента возникла современная живопись. Пейзажистъ встрѣчалъ въ лѣсу дровосѣка, крестьянина на пашнѣ, пастуха около стада, видѣлъ, какъ проходила по лугу женщина, съ вязанкой дровъ на спинѣ, и все это онъ заносилъ на картины, совершенно въ томъ же видѣ, какъ оно происходило въ дѣйствительности. Этимъ достигалась правда въ изображеніи человѣческихъ фигуръ, а также побѣждалось анекдотическое, юмористическое, эпизодическое въ живописи. Пейзажисты перестали изображать крестьянъ среди выдуманныхъ съ повѣствовательными цѣлями занятій, и этимъ внесли силу въ слабую, нехудожественную жанровую живопись, дѣлали способной къ самостоятельному существованію. Во время господства „исторической живописи" картины изъ современной жизни интересовали только вложеннымъ въ нихъ повѣствовательнымъ матерьяломъ. Теперь же „анекдоты" вышли изъ моды, и живопись стала свободной. Время Гогарта прошло—его смѣнилъ Милле (Millet). По этому пути развитіе искусства пошло впередъ.

Жанъ Франсуа Милле (Jean François Millet)—глава группы художниковъ, начавшихъ съ пейзажной живописи и перешедшихъ къ изображенію крестьянской жизни. Онъ любилъ только крестьянъ и жилъ вдали отъ общества. Его продолжатели старались распространить его реалистическую манеру на изображеніе всей современной жизни, покидая одиночество лѣсовъ они вдохновлялись шумною городской жизнью и вообще изъ мягкой романтичности переходили къ суровой дѣйствительности. Густавъ Курбэ во Франціи, Маддоксъ Броунъ въ Англіи, Адольфъ Менцель въ Германіи являются выразителями этихъ стремленій. Они были великими новаторами. Благодаря имъ, картины изъ современной жизни, т. е. прежній скромный жанръ, затмили собой историческую живопись. Художники школы Милле впервые стали изображать запыленныхъ рабочихъ вмѣсто историческихъ дѣятелей въ бархатныхъ одѣяніяхъ.

Съ этого времени отъ художника стали требовать прежде всего знанія природы, умѣнія наблюдать и воспроизводить ее безъ всякихъ придатковъ и предвзятыхъ намѣреній. Въ наукѣ господствовалъ аналитическій, экспериментальный методъ, исторія искала спасенія въ изученіи источниковъ, литература въ собираніи „человѣческихъ документовъ". Искусство потребовало отрѣшенія отъ всякой условности и безпощадной, не знающей компромиссовъ истины. Изображать уголокъ природы значило въ то время быть художникомъ. Наука относилась къ природѣ безстрастно и безкорыстно—только этимъ путемъ можно достигнуть пониманія жизни, ея возникновенія и разрушенія. Искусство тоже хотѣло овладѣть природой путемъ созерцанія.

Такимъ образомъ художники освободились отъ вліянія мастеровъ прежнихъ школъ. Въ началѣ столѣтія подавляющее вліяніе древнихъ образцовъ сказалось и въ содержаніи картинъ традиціонные сюжеты смѣнились изображеніемъ современной жизни. Прежнія техническія правила, примѣняемыя сначала и къ разработкѣ новыхъ темъ, расширились подъ напоромъ наростаю-

щей жизни. Только въ *одномъ* отношенія реалисты не сумѣли освободить искусство отъ ига старины—пониманіе колорита не измѣнилось.

Послѣ полнаго забвенія красокъ въ началѣ вѣка, отдѣльнымъ художникамъ удалось, благодаря усердному изученію древнихъ картинъ, возсоздать прежнее пониманіе колорита. Въ живописи возродилось постепенно чутье къ краскамъ. Первые художники новаго вѣка, Давидъ и Карстенсъ, подпали вліянію греческихъ статуй и отреклись отъ всего, что уже было достигнуто въ области колорита. Назарейская же школа въ Германіи, Ипполитъ Фландрэнъ и др. во Франціи, обратились къ изученію яркихъ колористовъ Возрожденія. Корнеліусъ и Энгръ перешли затѣмъ къ Микель Анджело и Рафаэлю. Рѣшительный шагъ по направленію къ венеціанцамъ и Рубенсу сдѣлалъ Делакруа. Послѣ долгаго господства линій въ искусствѣ, впервые—сначала во Франціи, а потомъ, черезъ французское вліяніе и въ Германіи—писаніе красками стало снова доставлять наслажденіе. Этого не бывало уже со временъ рококо. Картины позднѣйшихъ мастеровъ венеціанской школы имѣли воспитательное значеніе. Ихъ изучали, старались подражать ихъ краскамъ. Этотъ путь привелъ къ „Римлянамъ времени упадка" Кутюра, а въ Германіи къ произведеніямъ Макарта. Когда царство этихъ двухъ художниковъ прошло, началась еще болѣе тонкая разработка подробностей. Въ Германіи стали подражать старымъ голландскимъ мастерамъ, во Франціи преимущественно неаполитанцамъ и испанцамъ. Въ Германіи высшаго совершенства въ подражаніи древнимъ достигли Лейбль, Лейбахъ и Дицъ, во Франціи Курбэ и Рибо—талантливые подражатели Караваджіо и Рибейры. Сначала подражаніе древнимъ мастерамъ отразилось на содержаніи картинъ, потомъ на колоритѣ. Но и это оказалось переходимымъ явленіемъ.

Идя въ принципіальномъ отношеніи по слѣдамъ древнихъ, художники пришли къ изображенію современной жизни. При этомъ оказалось, что взгляды древнихъ мастеровъ на колоритъ не приложимы къ новымъ сюжетамъ. При своемъ несвободномъ отношеніи къ прежней живописи, новые художники усвоили не самую сущность древняго пониманія красокъ, а только внѣшнюю сторону, такъ сказать, ржавчину вѣковъ. Вліяніе музеевъ создало особый музейный тонъ въ живописи. Вмѣсто самобытнаго наблюденія природы господствовалъ исторически выработанный вкусъ. Краски служили скорѣе для болѣе точной передачи старыхъ мастеровъ, чѣмъ для отраженія личнаго взгляда художника на природу. Публика это прекрасно понимала. Она тоже могла себѣ представить природу только въ краскахъ старыхъ картинъ, знакомыхъ ей по галлереямъ. Для того, чтобы достигнуть самостоятельности, современная живопись должна была еще освободиться отъ внѣшняго подражанія древнимъ. За реализмомъ сюжетовъ долженъ былъ послѣдовать реализмъ красокъ, ибо существуетъ неразрывная связь между свободнымъ выборомъ сюжетовъ и отсутствіемъ условныхъ правилъ въ техникѣ живописи.

Кто хотѣлъ изучать трудящееся человѣчество, долженъ былъ покинуть мастерскія для простора жизни. Но, дѣлая это, художникъ не могъ не видѣть. что воздухъ и свѣтъ совершенно мѣняютъ видъ предметовъ; то, что написано въ мастерской, оказывается непохожимъ на дѣйствительность. Традиціи не могли помочь художнику справиться съ новизной впечатлѣній. Тщательно подобранныя гармоніи красокъ расплывались среди волнъ воздуха въ сверканіи свѣта.

Пейзажисты давно сознавали важность вопроса о томъ, что видъ предметовъ мѣняется на воздухѣ. Но трудно съ точностью опредѣлить, когда этотъ вопросъ возникъ въ фигурной живописи. На него указывали англійскіе прерафаэлиты и отчасти Менцель; Милле почти разрѣшилъ его въ своихъ пастеляхъ.

Дальнѣйшій толчокъ дали японскія иллюстраціи, ставшія извѣстными съ начала 60-хъ годовъ. Онѣ показали, что вовсе не нужно непремѣнно писать коричневыми тонами, чтобы быть художникомъ. Мягкость свѣтлыхъ и воздушныхъ тоновъ въ японской живописи изучалась и талантливо передавалась европейскими художниками. Японская живопись послужила опорой для Манэ. Онъ чувствовалъ что ничего не достигнетъ, продолжая писать природу такъ, какъ она отражена была индивидуальностью прежнихъ, чуждыхъ ему по духу художниковъ. Тогда онъ сдѣлалъ слѣдующій опытъ: взявши первый попавшійся предметъ, онъ нарисовалъ его такъ, какъ видѣлъ въ дѣйствительности, а не отраженнымъ въ зеркалѣ древнихъ картинъ. Онъ постарался забыть все, что видѣлъ въ музеяхъ, всѣ академическіе пріемы, и передалъ на полотнѣ только свое „впечатлѣніе". Результатомъ этой попытки явились свѣтлыя „импрессіонистскія" картины, осмѣянныя при своемъ первомъ появленіи на выставкахъ. Попытка Манэ является заключительнымъ словомъ въ великой борьбѣ за освобожденіе современнаго искусства. Онъ первый отнесся къ природѣ совершенно самостоятельно и непосредственно, съ полной правдивостью передавая свои впечатлѣнія. Возставъ противъ всякой традиціи въ искусствѣ— даже по отношеніи къ колориту, т. е. противъ всего, что становится между художникомъ и природой,—Манэ нанесъ окончательный ударъ академической условности. Почти сто лѣтъ понадобилось для того, чтобы живопись разрѣшила поставленную революціей задачу, вырвалась изъ тисковъ прошедшаго и стала самостоятельной въ выборѣ сюжетовъ и въ пониманіи ихъ. Но съ этихъ поръ она освободилась навсегда. Быть можетъ даже потомство признаетъ, что въ тонкости и точности изученія свѣта новые художники опередили древнихъ мастеровъ. Одно изъ главнѣйшихъ завоеваній XIX вѣка—пониманіе тона; будущія поколѣнія, быть можетъ, будутъ славить наше время за это открытіе. Когда выступилъ на сцену Манэ, въ европейской живописи господствовали три принципа: Гамонъ, Кабанель, Бугро и нѣкоторые другіе писали картины въ бѣломъ, какъ слоновая кость тонѣ, другіе—избрали гамму венеціанскихъ теплыхъ коричневыхъ тоновъ, третіе примкнули къ прерафаэлитамъ и Менцелю; они пытались воспроизводить дѣйствительную окраску всего въ отдѣльности въ природѣ—рисовали деревья зелеными, крыши красными, небо голубымъ, а землю сѣрой. Первые создавали такимъ образомъ произвольную гармонію, послѣдніе же отказывались отъ нея, такъ какъ не было возможности объединить различныя окраски въ общую гармонію. Манэ нашелъ способъ сочетать правдивость и гармонію; онъ понялъ, что воздухъ составляетъ среду, при помощи которой сама природа создаетъ гармонію. Произвольные коричневые или терракотовые тона, также какъ и правдивый въ частностяхъ, но рѣзкій въ общемъ колоритъ Менцеля и прерафаэлитовъ, замѣнены у Манэ все проникающимъ солнечнымъ свѣтомъ, — *природнымъ* созидателемъ „великой гармоніи", безъ которой не можетъ существовать художественная живопись.

Этимъ начинается третій отдѣлъ настоящаго труда; онъ посвященъ современнымъ живописцамъ или—если говорить съ точки зрѣнія будущаго—историческій живописи XIX вѣка. Втеченіе десяти лѣтъ вліяніе Манэ распространилось на всѣ мастерскія Парижа, Франціи, всей Европы. Завѣшенныя окна мастерскихъ открылись теперь для дѣйствительности, для свѣта и воздуха. Въ живописи исчезли фіолетовыя трико и пестрая мишура, какъ исчезаютъ маски по окончаніи карнавала, и долго сдерживаемый потокъ современной жизни хлынулъ въ искусство. Совершенно новый міръ открылся для изслѣдованія; ученіе о тонахъ красокъ дѣлало каждый предметъ интереснымъ для художника. Живопись долго стремилась къ возрожденію отжившихъ культурныхъ эпохъ;

теперь наконецъ она вернулась къ своей главной задачѣ, къ тому, чтобы оставить потомству отраженіе своего времени. Исторія современной живописи до нѣкоторой степени соотвѣтствовала развитію отдѣльнаго человѣка. Мы начали наше воспитаніе съ грековъ и римлянъ, затѣмъ продолжали его изученіемъ средневѣковой и новѣйшей исторіи. Послѣ этого намъ, какъ и всякому молодому человѣку, современность показалась бѣдной и невзрачной сравнительно съ могучими картинами, которыя открывались передъ нами въ сочиненіяхъ Плутарха и Ранке. Все окружающее вызывало насмѣшки или же порывы сантиментальности. Наконецъ мы достигли зрѣлости и стали спокойно и безпристрастно смотрѣть на жизнь. Подводя итоги и оглянувшись на прошлое, старѣющійся вѣкъ пришелъ къ самобытному пониманію искусства.

Освободившись отъ вліянія древнихъ мастеровъ, искусство смогло создать самобытное идеалистическое теченіе. Наблюденіе жизни не только научило новыхъ художниковъ быть правдивыми, но и давало просторъ фантазіи, которая до тѣхъ поръ томилась въ пустомъ пространствѣ. Вдумчивое наблюденіе природы, точное воспроизведеніе дѣйствительности обогатило художниковъ огромнымъ знаніемъ формъ и красокъ, давъ возможность воплощать созданія своей фантазіи въ реальныхъ образахъ. Реализмъ, *объективная* передача природы, былъ вытѣсненъ импрессіонизмомъ, который приводилъ все въ зависимость отъ личнаго *впечатлѣнія* художника и давалъ больше простора его *темпераменту*. За первой ступенью импрессіонизма, требовавшей самостоятельной передачи *внѣшнихъ* впечатлѣній природы, послѣдовала вторая,—живописцы старались разрабатывать впечатлѣнія самостоятельно, безъ помощи древнихъ мастеровъ. Манэ и его ученики завоевали міръ, но этотъ міръ былъ сѣръ и однообразенъ. Въ настоящее время искусство увлечено утонченной игрой цвѣтовъ, фантастическими видѣніями души, мистицизмомъ въ идеяхъ и въ краскахъ. Принципъ свободы побѣдилъ господство правилъ. Разрѣшено все въ чемъ можетъ проявиться художественный темпераментъ. Художники XIX вѣка выработали цеховой, подражательный, ученый идеализмъ, создававшій идеальныя фигуры по установленнымъ правиламъ. Овладѣвши природой, художники открыли новый міръ формъ. Прежде подражали тону старыхъ мастеровъ, теперь,—когда импрессіонизмъ нашелъ въ воздухѣ новый источникъ гармоніи, для живописи открылось огромное поле для опытовъ свободной, поэтической разработки красочныхъ симфоній. Прежніе художники слѣдовали безъ разсужденія примѣру старыхъ мастеровъ, повинуясь какъ солдаты командѣ. Новое поколѣніе живописцевъ смѣло отдавалось своей фантазіи, не заботясь о классическихъ образцахъ, и стало болѣе близкимъ по духу древнимъ, переставъ имъ подражать. Разнообразіе замѣнило однообразіе, индивидуальность—„школу", смѣлый субъективизмъ замѣстилъ шаблонный идеализмъ. Въ Англіи, гдѣ ранѣе, чѣмъ гдѣ либо возникъ „натурализмъ", впервые появился и этотъ „новый идеализмъ" съ Россети, прерафаэлитами и Уистлеромъ. Франція и Германія послѣдовали за ней. Насколько въ Давидѣ, Энгрѣ и Кабанелѣ, въ Карстенсѣ, Корнеліусѣ и Каульбахѣ нельзя видѣть идеалистовъ, настолько Пювисъ де Шаванъ, Густавъ Моро и Казенъ, Беклинъ и Максъ Клингеръ несомнѣнные идеалисты. Они будутъ говорить будущимъ поколѣніямъ о томъ, что люди переживали, на что надѣялись и къ чему стремились въ концѣ этого непостояннаго вѣка. Они старались уловить біеніе пульса своего времени, отождествляли свои надежды и желанія съ общими стремленіями своего вѣка и снова возвратили личности ея мѣсто.

Переходъ отъ историческихъ и жанровыхъ картинъ къ самобытной живописи, отъ подражанія стилю древнихъ къ созерцанію природы, отъ античной

жизни къ современной, отъ абстракціи къ изображенію характеровъ, отъ типичнаго къ индивидуальному, отъ положенія эпигоновъ къ самостоятельности, отъ классицизма къ классичности, отъ школы къ личности—вотъ трудный путь, которымъ побѣдоносно шло современное общество. Исторія искусства XIX-го вѣка составляетъ часть великаго освобожденія современнаго духа. Она отражаетъ, какъ вообще исторія XIX столѣтія, борьбу двухъ принциповъ: традиціи и свободы.



VI.

Назарейская школа.

Если послѣ веселаго, жизнерадостнаго рококо должно было наступить господство холоднаго и безжизненнаго классицизма, то по закону контрастовъ, увлеченіе древностью должно было смѣниться полной противоположностью—возвратомъ къ готикѣ, къ среднимъ вѣкамъ. Классическое направленіе отрицало краски—и вызвало благодаря этому влеченіе къ пестротѣ; оно было слишкомъ холодно и пластично — и смѣнилось потребностью болѣе интимнаго искусства, а греческій духъ классицизма, языческій и строгій, пробудилъ стремленіе къ христіанству, къ дѣтской вѣрѣ. Еще когда старый язычникъ Гёте былъ молодъ, религія составляла излюбленный предметъ размышленія для прекрасныхъ душъ, а въ 1797 году, когда умеръ Карстенсъ, и въ искусствѣ возродился культъ чувства.

Въ Германіи въ каждой библіотекѣ можно найти красивую, тонко отпечатанную книгу, маленькій томикъ in 8-о, безъ имени автора, подъ заглавіемъ „Сердечныя изліянія монаха, любителя искусства". На виньеткѣ изображенъ портретъ юноши, похожаго на Рафаэля. Большіе глаза, полныя губы и тонкая шея придаютъ ему видъ вдохновеннаго мечтателя, умирающаго отъ чахотки. Это нѣжное блѣдное лицо—портретъ Вакенродера (Wackenroder).

Тамъ Винкельманъ—здѣсь Вакенродеръ. Уже въ самомъ характерѣ этихъ двухъ писателей отразилось различіе между классическимъ искусствомъ и назарейской школой. Кроткій, скромный, мечтательный Вакенродеръ былъ друженъ съ дѣтства съ болѣе живымъ Тикомъ; онъ писалъ ему нѣжныя письма, какъ дѣвушка своему возлюбленному. Оба они поступили весной 1793 года въ университетъ въ Эрлангенѣ. Вакенродеру было 20 лѣтъ. Они побывали въ Нюренбергѣ, много разъ ходили на поклоненіе въ этотъ старинный городъ, родину нѣмецкаго искусства, гдѣ памятники старины возвышали ихъ духъ. Для Лессинга и Винкельмана слово „готическій" было синонимомъ варварскаго, но непредубѣжденному взору обоихъ юношей чудеса Нюренберга казались совершенно иными. Опьяненные восторгомъ, они ходили по церквамъ и кладби-

щамъ, стояли у могилъ Альбрехта Дюрера и Петра Фишера, и передъ ними воскресалъ исчезнувшій міръ. Башни и башеньки, ютящіяся за развалинами стѣнъ, старые величественные дома патриціевъ, какъ бы съ любопытствомъ заглядывающіе въ кривыя улицы своими балкончиками, населялись въ ихъ фантазіи красивыми фигурами въ беретахъ и высокихъ воротникахъ, людьми того великаго времени, когда Нюренбергъ былъ живой, густо населенной школой отечественнаго искусства, когда въ стѣнахъ его „парилъ духъ красоты", когда жили Гансъ Саксъ, Адамъ Крафтъ, Петръ Фишеръ, Альбрехтъ Дюреръ и Вилибальдъ Пиркгеймеръ. Вскорѣ послѣ того юноши отправились въ Дрезденъ, и тамъ предались въ картинной галлереѣ восторженному культу Мадонны. „Сердечныя изліянія монаха любителя искусства," вышли въ свѣтъ за годъ до смерти двадцатипятилѣтняго Вакенродера; они были результатомъ этихъ странствованій и наблюденій. Въ нѣжномъ произведеніи мечтательнаго юноши впервые выразилось романтическое поклоненіе искусству.



Овербекъ и Корнеліусъ.

Винкельманъ былъ археологъ, Вакенродеръ—мечтатель, пламенный поклонникъ среднихъ вѣковъ. Тамъ только наука, здѣсь только чувство. Тамъ язычникъ—здѣсь христіанинъ. По глубокому убѣжденію Вакенродера только совмѣстное теченіе искусства и религіи можетъ образовать прекрасную струю жизни. Онъ восхваляетъ старинныхъ мастеровъ за то, что „они сдѣлали живопись вѣрной служительницей вѣры". Искусство становится для него религіей. „Картинныя галлереи", говоритъ онъ, „должны быть храмами; созерцаніе картинъ должно уподобляться молитвѣ". Онъ считаетъ святымъ праздникомъ тотъ моментъ, когда онъ набожно предается созерцанію. Служеніе искусству и служеніе Богу ему кажется однимъ и тѣмъ же. Онъ хотѣлъ бы „преклонить колѣни предъ искусствомъ вѣчной, безграничной любви". Его набожное отношеніе къ искусству не находило сочувствія у его современниковъ. Вѣкъ разума утратилъ вѣру и пониманіе искусства. Только блуждая по неровнымъ улицамъ Нюренберга, Вакенродеръ снова чувствовалъ душевное удовлетвореніе. Онъ сталъ сторонникомъ и защитникомъ средневѣковаго и въ особенности нѣмецкаго искусства, подобно Гёте, который въ молодости, вмѣстѣ съ Гердеромъ защищалъ нѣмецкое искусство и посвятилъ свой очеркъ о нѣмецкой архитектурѣ памяти Эрвина фонъ-Штейнбаха. Вакенродеръ возставалъ противъ осужденія среднихъ вѣковъ за отсутствіе храмовъ въ греческомъ духѣ; это то же самое, по его мнѣнію, что упрекать индѣйцевъ, говорящихъ по индѣйски, а не на нашемъ языкѣ. „Не только подъ небомъ Италіи и подъ величественными куполами и коринфскими колоннами, но и подъ остроконечными сводами и готическими башнями, средн извили-



Ф. Фейтъ.

стыхъ линій готическихъ построекъ можетъ расцвѣсть истинное искусство".

Это было сказано такъ просто и сердечно, что вскорѣ всѣ стали увлекаться идеями Вакенродера. Послѣ вдумчиваго, вдохновеннаго юноши выступили на сцену умствующіе теоретики. Тикъ издалъ въ 1799 году, послѣ смерти Вакенродера, его „Мечты объ искусствѣ" и дополнилъ ихъ собственными размышленіями. Но уже и онъ не былъ свободнымъ, стоящимъ внѣ церкви монахомъ. Онъ первый сталъ поговаривать объ обращеніи въ католичество и произнесъ слѣдующую роковую фразу: „Лучшіе изъ художниковъ болѣе поздняго времени вплоть до нашихъ дней преслѣдовали лишь одну цѣль — уподобиться одному изъ раннихъ образцовыхъ мастеровъ или же нѣсколькимъ вмѣстѣ; они достигали величія лишь своимъ превосходнымъ умѣніемъ подражать". Въ „Штернбальдѣ" Sternbald) Тика еще больше внѣшней набожности.

Но и на этотъ разъ, какъ прежде для Винкельмана, колыбелью новой школы стала дрезденская галлерея. Тамъ сходились въ концѣ вѣка Августъ Вильгельмъ и Фридрихъ Шлегель — двое „божественныхъ юношей" для упражненій въ краснорѣчіи. „Шлегели завладѣли галлереей", пишетъ Дора Штокъ, „и бывали тамъ почти каждое утро вмѣстѣ съ Шеллингомъ и Гризомъ. Они дѣлали тамъ записи и ораторствовали безъ конца. Иногда они бесѣдовали объ искусствѣ и со мной: я казалась себѣ очень жалкой, далекой отъ ихъ высокой мудрости. Фихте они тоже посвящали въ свои тайны. Ты бы хохоталъ, глядя, какъ они таскаютъ его повсюду, чтобы навязать ему свои убѣжденія". Основанная въ 1803 году Фридрихомъ Шлегелемъ газета „Европа" сдѣлалась центромъ новаго направленія; напечатанныя тамъ статьи Шлегеля содержали въ зародышѣ всѣ стремленія и заблужденія молодой школы. Въ очеркѣ о Рафаэлѣ онъ сопоставлялъ время, предшествующее Рафаэлю съ послѣдующей эпохой и считалъ совершенно безспорнымъ, что „паденіе искусства началось со времени Рафаэля, Тиціана, Корреджіо, Джуліо Романо и Микэль-Анджело". Среди другихъ, совершенно противоположныхъ взглядовъ, онъ говорилъ также, что всякое искусство должно имѣть національную почву, что подражаніе чужеземнымъ формамъ прекраснаго приноситъ вредъ. Поэтому онъ жалѣетъ, что „какой то злой духъ удалилъ художниковъ отъ идей и сюжетовъ древнихъ мастеровъ. Развитіе искусства зависитъ отъ того, что уже раньше создано. Было бы поэтому совершенно естественно, еслибы художники продолжали идти по старому пути и вернулись къ идеямъ и мыслямъ прежнихъ живописцевъ. Художникъ долженъ изучать живописцевъ до Рафаэлевской эпохи, „въ особенности, старѣйшихъ". Онъ долженъ „до тѣхъ поръ подражать ихъ правдѣ и наивности, пока они не сдѣлаются для него второй природой"; слѣдовало бы ему также избрать для образца „стиль старо-нѣмецкой школы".

Совѣтъ этотъ объясняется тѣмъ, что въ 1804 году открыта была въ Кёльнѣ алтарная картина; Фридрихъ Шлегель писалъ о ней въ „Европѣ".



Іосифъ Фюрихъ.

Уничтоженіе монастырей снова возбудило интересъ къ старымъ церковнымъ картинамъ, мимо которыхъ прежде проходили, не обращая вниманія. Изъ церквей, ратушъ и замковъ, разграбленныхъ французами, добыто было множество разныхъ картинъ. Многое при этомъ пропало, но зато все, что прежде хранилось вдали отъ взоровъ и было почти неизвѣстно, стало движимымъ, всѣмъ доступнымъ имуществомъ. Братья Буасеррэ положили начало своей извѣстной колекціи, находящейся теперь въ Мюнхенской пинакотекѣ. До тѣхъ поръ извѣстенъ былъ развѣ одинъ только Дюреръ: теперь же общее вниманіе обращено было на до реформаціонную эпоху, на время расцвѣта католицизма, когда искусство представлено было не великими художниками, а безымянными монахами. Всѣ стали восторгаться граціей, наивностью и благочестивымъ настроеніемъ этихъ картинъ. Ферновъ еще отрицалъ за „католической религіей съ ея іудейско-христіанской мифологіей и мартирологіей" всякую способность удовлетворять потребностямъ утонченнаго художественнаго вкуса. Карстенсъ выписалъ себѣ для памяти изъ книги Вэбба слѣдующія положенія: „Искусство древности было богато великолѣпными и обаятельными сказаніями; языческіе боги обладали граціей, величіемъ и красотой. До чего печальнѣе удѣлъ новаго искусства! Оно служитъ церкви. Типы берутся изъ простонародья, на картинахъ изображаются люди низкаго происхожденія съ неотесанными манерами. Даже божественный Учитель изображается безъ всякаго величія. Его длинные гладкіе волосы, еврейская борода, нищенскій видъ могутъ лишить величія даже самыя возвышенныя существа. Покорность и приниженность учителя—очень почтенныя, но не художественныя черты. Недостатокъ величественности въ самыхъ сюжетахъ объясняетъ, почему эти произведенія производятъ такъ мало впечатлѣнія въ церквахъ и галлереяхъ. Геній живописи напрасно расходуетъ силы на „Распятія", „Святыя семьи," „Тайную вечерю" и т. п. Не прошло пяти лѣтъ послѣ смерти Карстенса, какъ, по выраженію Доротеи Фейтъ, „христіанство снова стало злобой дня." Стихотвореніе Вильгельма Шлегеля „Союзъ церкви и искусства", — Овербекъ позже заимствовалъ изъ него сюжетъ для своей картины—стало, какъ это замѣтилъ впослѣдствіи Гёте, profession de foi молодой школы! Августъ Вильгельмъ Шлегель описывалъ прежде въ своихъ сонетахъ Іо, Леду и Клеопатру Дрезденской галлереи; теперь галантный поэтъ сталъ воздавать дань поклоненія Мадоннѣ. Фридрихъ Шлегель рекомендуетъ художникамъ христіанство, какъ образецъ и источникъ эстетической радости. Шатобріанъ тоже видитъ въ немъ наслажденіе для художника (prédilection d'artiste). Это настроеніе особенно развилось во время освободительныхъ войнъ, нанесшихъ смертельный ударъ классицизму. Въ дни національнаго униженія молодежь все болѣе удалялась отъ античныхъ идеаловъ; Шенкендорфъ гордо провозгласилъ: „Ни

на одной нѣмецкой стѣнѣ не должно отнынѣ быть языческихъ картинъ." Легкомыслію французовъ противупоставляли германское добронравіе, французскому безвѣрію — германское благочестіе. Отъ холодной философіи разума перешли къ твердой вѣрѣ среднихъ вѣковъ. Фридрихъ Шлегель, авторъ Люцинды, писалъ еще въ 1799 году:

Любить, восторга не тая
И юныхъ персей трепетанье,
И стройныхъ бедеръ содроганье,
И вешнихъ розъ благоуханье—
Вотъ въ чемъ религія моя *).

Теперь же и онъ обратился въ католичество. Шеллингъ написалъ „Философію откровенія", Герресъ, редакторъ „Багровой Крови," сталъ авторомъ „Христіанской мистики."

Въ этотъ моментъ выступила на сцену назарейская школа. Фридрихъ Шлегель былъ правъ: у нѣмецкаго художника или совершенно нѣтъ характера, или долженъ быть характеръ средневѣковыхъ мастеровъ: честный, глубокій, вмѣстѣ съ тѣмъ невинный и нѣсколько неловкій. Въ архитектурѣ греческая школа смѣнилась готической, а живопись перешла отъ преклоненія предъ греческими статуями къ подраженію старо-итальянскимъ картинамъ.

Римъ остался и для представителей назарейской школы художественнымъ центромъ. Только они поклонялись въ Римѣ не античному искусству, какъ классики, а христіанскому. Уроженецъ Любека, Овербекъ, отправился въ Римъ въ 1810 г. вмѣстѣ съ Пфоромъ изъ Франкфурта и Фогелемъ изъ Цюриха; въ 1811 году пріѣхалъ изъ Дюссельдорфа Корнеліусъ; въ 1815 году—берлинцы Шадовъ и Фейтъ; въ 1818 году Шноръ фонъ Карольсфельдъ изъ Лейпцига; въ 1824 году—вѣнецъ Фюрихъ, въ 1828 году — вѣнецъ Штейнле. Всѣ они были проникнуты убѣжденіемъ, что въ столь серьезное время человѣкъ долженъ стремиться къ нравственному идеалу, а искусство—быть выраженіемъ его религіознаго міросозерцанія.

Еще до сихъ поръ стоитъ на отдѣльномъ холмѣ Монте Пинчіо маленькая церковь; фасадъ ея украшенъ статуями св. Исидора, патрона полевыхъ работъ, и св. Патриція, ирландскаго апостола. Внутренній дворъ, со стариннымъ колодцемъ по срединѣ и обвалившимся крестовиднымъ проходомъ, отдѣляетъ церковь отъ находящагося за ней монастыря. Тамъ расположены кельи монаховъ, ирландскихъ и итальянскихъ францисканцевъ. Наверху, съ терассы открывается красивый видъ на Римъ, Кампанью, на Monte Cavo и Тускуланскія высоты. Внизу сады монастыря капуциновъ, а еще далѣе—аллеи и сады виллы Людовизи. Въ первомъ этажѣ большая зала, покрытая фресками работы одного стараго монаха. Въ прежнія времена эта зала служила для трапезы, а впослѣдствіи превращена была въ аудиторію для лекцій по богословію. Въ этой залѣ Овербекъ и его друзья позировали другъ для друга, когда прибыли въ Римъ. Летьеръ, директоръ французской академіи, выхлопоталъ имъ разрѣшеніе поселиться въ заброшенныхъ комнатахъ монастыря св. Исидора, уничтоженнаго Наполеономъ. Они платили за помѣщеніе ничтожную плату въ три скуди въ мѣсяцъ.

„Мы жили настоящей монашеской жизнью", разсказываетъ Овербекъ, „вдали отъ внѣшняго міра и предавались исключительно искусству. По утрамъ мы ходили закупать провизію, обѣды варили по очереди, причемъ не ѣли ничего кромѣ супа и сладкаго блюда или овощей, приправляя трапезы серьезными бесѣдами". Овербекъ, какъ самый домовитый изъ всѣхъ, велъ расходную книгу.

*) Перев. В. С. Лихачева.

Главными статьями ежедневнаго расхода были полента и ризотто, апельсины и лимоны. Иногда отмѣчалась покупка прованскаго масла. Послѣобѣденное время посвящалось изученію римскихъ памятниковъ искусства. Съ трепетомъ и сердцебіеніемъ переступили они порогъ Ватикана. Въ часовнѣ Санъ-Лоренцо они познакомились съ мистическимъ Фра-Анжелико, фрески котораго никѣмъ не превзойдены по чистотѣ вдохновенія. Они не любили языческій соборъ Св. Петра; наибольшее благоговѣніе вызывали въ нихъ памятники христіанской древности. Церкви Св. Лоренцо и Св. Климента, Латеранъ и St. Paolo fuori dei muri производили неизгладимое впечатлѣніе на юношей. Въ



Юліусъ Шноръ фонъ-Карольсфельдъ.

сумерки они ходили бродить на Monte Cavo. „А по вечерамъ мы писали этюды драпировокъ; моделью служила венеціанская мантія Пфора, которую мы поочереди надѣвали, становясь въ различныя позы". Но самое высокое наслажденіе доставило имъ путешествіе въ Тоскану. Въ Орвіето ихъ ожидали фрески Луки Синьорелли; они произвели наиболѣе глубокое впечатлѣніе на Корнеліуса. Въ Сьеннѣ они нашли учителей, еще болѣе близкихъ имъ по духу: Дуччіо и Симоно Мартино. Они привлекали нѣмецкихъ юношей нѣжностью чувства и граціозной мягкостью выраженія. Въ Пизѣ, въ Campo Santo, они болѣе всего обратили вниманія на ученика Фра-Анжелико, Беноццо Гоццоли. Эти художники ранняго возрожденія стали ихъ учителями въ искусствѣ. „Какъ набожные христіане идутъ къ апостольскимъ гробницамъ для укрѣпленія вѣры и поднятія духа, такъ ревностные служители искусства должны черпать силы и просвѣтлѣніе въ тихомъ, но краснорѣчивомъ языкѣ геніальныхъ мастеровъ. Художникъ можетъ найти при желаніи въ лучшихъ картинахъ, собранныхъ въ Римѣ все, что нужно для вступленія на вѣрный путь. Но, конечно, хорошо написанная прическа не составляетъ еще Рафаэля, хотя Рафаэль вкладывалъ чувство и въ изображеніе волосъ. Одно только изученіе ни къ чему не ведетъ. Если послѣ Рафаэля не было равныхъ ему художниковъ, то виной тому побѣда ремесла надъ искусствомъ. Въ академіяхъ учили писать великолѣпныя складки одеждъ, рисовать правильныя фигуры, изучали перспективу, архитектуру и все, что нужно знать художнику; но это все таки не создавало художниковъ. Всѣмъ новѣйшимъ картинамъ недостаетъ главнаго—души, чувства. Молодой художникъ долженъ поэтому больше всего слѣдить за своей внутренней жизнью,—никогда не произносить некрасиваго слова, не питать въ душѣ ни одной нечистой мысли. Какъ достичь этого? Путемъ религіи, путемъ изученія Библіи. Только Библія и сдѣлала Рафаэля геніемъ. Этотъ взглядъ противорѣчитъ обычному убѣжденію въ необходимости систематической подготовки для художника. Несомнѣнно, однако, что академическое преподаваніе создаетъ искусныхъ, но холодныхъ художниковъ. Точно также не слѣдуетъ изучать анатомію по трупамъ, чтобы не притуплять нѣкоторыя утонченныя ощущенія, и не писать женское тѣло съ натуры. Нужно также благо-



Овербекъ: Іосифъ проданный братьями.

говѣйно относиться къ своему творчеству, какъ древніе мастера, и тогда результатъ будетъ тотъ же. Подобно древнимъ, каждый художникъ долженъ помнить, что искусство должно возвышать духъ человѣка и подинмать нравственное чувство".

„Какъ чиста и свята", говорилъ Корнеліусъ въ 1858 году Келеру, „была наша цѣль. Мы стремились къ ней, никѣмъ не признанные, не находя ни у кого ободренія, сильные только помощью любящаго небеснаго Отца".

Конечно, между смиренными отшельниками и классиками дѣло скоро дошло до столкновеній; первымъ не нравились вѣчныя повторенія и блѣдныя копіи греческихъ художественныхъ образцовъ; классики же въ свою очередь смѣялись надъ святошами; саркастическій Рейнгардтъ придумалъ для нихъ прозвище „Назарейцевъ", которое осталось за ними навсегда. Рознь двухъ направленій увѣковѣчена была происшествіемъ въ домѣ Бунзена, прусскаго посланника; онъ пригласилъ всю колонію на крестины своей дочери, и во время празднества Нибургъ чокнулся съ Торвальдсеномъ, поднимая бокалъ за здоровье „стараго Юпитера". Только одинъ Корнеліусъ принялъ тостъ; другіе же изумились и сочли поступокъ молодаго Дюссельдорфца святотатствомъ.

Это позитивно-христіанское міросозерцаніе, для котораго искусство было только богослуженіемъ и картины средствомъ для пробужденія благочестиваго настроенія, съ самаго начала раздражало Веймарскаго старца. Стремленіе назарейцевъ слить религію съ художественнымъ творчествомъ вызывало у него насмѣшки. „Религія не можетъ создать вкуса", говорилъ онъ, „и пониманія искусства". Онъ съ ироніей отзывался о честныхъ художникахъ и остроумныхъ цѣнителяхъ, которые возвращались къ очень почтенному, наивному, но нѣсколько грубому вкусу художниковъ XIV и XV вѣка. Къ сердечнымъ изліяніямъ Вакенродера онъ отнесся съ насмѣшкой; если нѣкоторые монахи были художниками, то изъ этого нелогично дѣлать выводъ, что всѣ художники должны быть монахами. Онъ называлъ жизнь назарейцевъ маскарадомъ, противорѣчащимъ живой дѣйствительности. Въ 1816 году, въ періодическомъ изданіи „Искусство и Древность" онъ помѣстилъ извѣстную статью: „Новое нѣмецкое религіозно-патріотическое искусство, или исторія новаго религіознаго лже-искусства восьмидесятыхъ годовъ". Статья глубоко оскорбила молодыхъ мечтателей. По его словамъ, ученіе назарейцевъ заключалось въ томъ, что художнику достаточно быть благочестивымъ, чтобы сравняться съ лучшими мастерами. Такое ученіе, говоритъ Гёте, очень заманчиво, и за него ухватились обѣими руками,—для того, чтобы стать благочестивымъ, не нужно ничему учиться. Но все это направленіе,



Овербекъ: Святое семейство.

по мнѣнію Гёте, не ушло дальше рабскаго подражанія Джіотто и его непосредственнымъ преемникамъ. Конечно, со стороны Гёте было непослѣдовательно упрекать современное искусство въ подражаніи средневѣковому, считая въ тоже время подражаніе древнему искусству похвальнымъ. Какъ послѣдователь школы Менгса, онъ противопостовлялъ сторонникамъ древне итальянскаго искусства греческіе образцы. Поэтому онъ не имѣлъ никакого права негодовать, когда Фридрихъ Шлегель сталъ превозносить средневѣковое искусство въ ущербъ греческому. Въ остальномъ же замѣчанія Гёте вполнѣ справедливы. Назарейская школа привлекаетъ тѣмъ же, чѣмъ привлекалъ Карстенсъ — своимии идеалистическими стремленіями. У немногихъ живописцевъ жизнь и искусство сливались столь гармонично, какъ у нѣжнаго, кроткаго Овербека; его звали апостоломъ Іоанномъ за его тихую душу. Онъ называлъ искусство арфой Давида, прославляющей Создателя. Надежда укрѣпить своими произведеніями вѣру и благочестіе въ душахъ гораздо болѣе воодушевляла его, чѣмъ всякое стремленіе къ славѣ. Къ концу жизни онъ впалъ въ своего рода тихое религіозное помѣшательство. Подобно классикамъ, живописцы назарейской школы дѣйствовали подъ вліяніемъ чистаго вдохновенія; оно побуждало ихъ рваться изъ академическихъ оковъ, спасаться отъ мертвящей ремесленности; чтобы вдохнуть душу въ свои художественныя произведенія, они черпали ихъ изъ глубинъ собственнаго живаго духа. Даже возмущавшій всѣхъ переходъ въ католичество протестантскихъ художниковъ этой школы объясняется ихъ глубокой преданностью искусству. Они искали единенія съ объектами своего творчества и въ религіи.

Въ извѣстномъ смыслѣ они сдѣлали въ искусствѣ шагъ впередъ. Между ними и лучшими живописцами XVIII вѣка образовалась непроходимая пропасть. Послѣ того, какъ Карстенсъ отрѣшился отъ всѣхъ традицій колорита, было уже подвигомъ со стороны назарейцевъ не считать рисунокъ перомъ или карандашомъ высшей цѣлью живописи. Они вернулись, хотя еще боязливо и ощупью, къ блаженному упоенію красокъ итальянскихъ quattrocent'истовъ и такимъ образомъ послѣ долголѣтняго господства картоннаго стиля возродилась живопись красками. Но это было шагомъ впередъ только для живописи XIX вѣка, а не для общаго развитія искусства. Назарейская школа такъ же, какъ и классическая, не обогатила искусства новыми формами и настроеніями.



Овербекъ: Торжество религіи въ искусствѣ.

Назарейцы были только подражателями и только измѣнили образцы, перейдя отъ древности къ среднимъ вѣкамъ и копируя вмѣсто грековъ старыхъ итальянцевъ. Классики копировали древнихъ съ извѣстнаго рода холодной научностью, назарейцы же вносили въ подражаніе глубокое чувство. Картины quattrocent'истовъ были для нихъ своего рода прописями, какъ греческія статуи для классиковъ. Они изготовляли шаблоны по итальянскимъ образцамъ, но, подобно Менгсу, давали лишь очень слабыя отраженія прежняго совершенства. Какъ эклектики и они стоятъ на одной ступени съ болонскими академиками, съ тою только разницей, что послѣдніе составляли свое художественное міросозерцаніе по Леонардо, Рафаэлю, Микэль-Анджело, Корреджіо, Тиціану и обладали гораздо бóльшимъ техническимъ совершенствомъ.

Назарейцы изъ принципа не писали съ натуры. Они боялись отступать отъ идеальнаго представленія о томъ предметѣ, который хотѣли изображать. Они старались замѣнить твердое пониманіе сюжета восторженнымъ отношеніемъ къ нему и въ этомъ отношеніи были скорѣе дилетантами, чѣмъ художниками. Одинъ только Корнеліусъ рѣшался писать женское тѣло съ натуры. Овербекъ же изъ стыдливости отказывался отъ этого. Дѣва Марія была для нихъ высшимъ идеаломъ женственности, но вмѣстѣ съ тѣмъ чисто женское въ ней отталкивало ихъ. Чѣмъ блѣднѣе и духовнѣе образъ, тѣмъ болѣе онъ уподоблялся въ ихъ глазахъ агнцу Божьему: они часто позировали другъ другу для платья, а затѣмъ писали свои картины,—„чтобы не стать натуралистами“,—



Ф. Фейтъ: Введеніе Христіанства въ Германіи.

по памяти, въ тиши своихъ келій. Шлегелевскій католицизмъ былъ безкровнымъ, отвлеченнымъ ученіемъ и художники, слѣдуя тому же образу мыслей, отнимали жизнь и кровь у своихъ фигуръ, оставляя имъ лишь отвлеченную красоту линій. Они изображали существа, возвысившіяся надо всѣмъ, даже надъ правильностью рисунка, и обреченныя поэтому на смерть отъ худосочія. Они слишкомъ буквально слѣдовали словамъ Библіи: „Ищите Царствія Божія и остальное приложится вамъ".

Только два произведенія назарейской школы имѣютъ непреходящее значеніе и придаютъ историческій интересъ всему направленію. Это фрески въ Casa Bartholdy и въ Villa Massimi.

Когда вѣсть о битвѣ при Ватерлоо дошла и до тихихъ келій отшельниковъ, они рѣшили, что искусство тоже должно принять участіе въ общемъ подъемѣ духа и снова стать дѣятельнымъ орудіемъ духовнаго развитія въ Германіи. „Искусство не должно быть только игрушкой и усладой для чувствъ", пишетъ Корнеліусъ въ своемъ знаменитомъ письмѣ къ Герресу. „Оно не должно только потворствовать любви къ роскоши и наслажденію богатыхъ и знатныхъ меценатовъ; оно должно также содѣйствовать облагороженію и подъему общественной жизни". Средствомъ для развитія искусства и для того, чтобы оно сдѣлалось культурной силой, поднимающей духовный уровень массы, онъ считаетъ распостраненіе стѣнной живописи.

Такимъ образомъ отшельники Санъ-Исидора воскресили стѣнную живопись; правда, деревенскіе художники никогда не переставали писать фрески, но профессіональные художники не занимались стѣнной живописью со времени Менгса. Втеченіе полувѣка это искусство было почти совсѣмъ забыто. Прусскій консулъ въ Римѣ, Бартольди, поручилъ назарейцамъ украсить свой домъ фресками. Старый каменщикъ, который при Менгсѣ подготовлялъ стѣны для живописи, призванъ былъ въ качествѣ техническаго совѣтчика. Карлъ Эггерсъ изъ Нейстрелица изучалъ химическую сторону вопроса, а Фейтъ первый, по приглашенію Корнеліуса, написалъ на стѣнѣ портретъ; товарищи обступили его, съ изумленіемъ и радостью глядя на его работу. За нимъ послѣдовали и другіе и „взялись съ Божьей помощью за работу". „Да, повѣрь мнѣ, другъ, чертовски трудно наполнить цѣлую комнату картинами, написанными невѣдомымъ до того способомъ. Каждый день мы доказываемъ другъ другу, что ничего не понимаемъ, мы вѣчно критикуемъ другъ друга. Ты не можешь себѣ представить,



Фюрихъ: Встрѣча Якова съ Рахилью.

какъ странно видѣть передъ собою мокрую штукатурку стѣны. И всетаки мы каждый день строимъ воздушные замки о томъ, какъ будемъ покрывать стѣнной живописью церкви, монастыри и дворцы Германіи".

Фрески въ домѣ Бартольди состоятъ изъ шести большихъ стѣнныхъ и двухъ полукруглыхъ картинъ надъ дверями; онѣ изображаютъ исторію Іосифа съ момента его продажи и до вторичнаго свиданія съ братьями. По двѣ картины написали Корнеліусъ и Овербекъ; остальныя написаны Фейтомъ и Шадовымъ. Работа длилась нѣсколько лѣтъ, вслѣдствіе разныхъ затрудненій. Теперь, стоя передъ этими фресками, перенесенными въ берлинскую національную галлерею, нельзя не восторгаться ими. Онѣ написаны съ большой безпритязательностью и искренностью. Несмотря на всѣ недостатки и всю несамостоятельность, въ нихъ есть вдохновеніе; оно всегда отличаетъ произведенія истинныхъ серьезныхъ художниковъ, при всѣхъ ихъ недостаткахъ, отъ ремесленныхъ работъ. Союзъ молодыхъ людей, не искавшихъ успѣха и выгоды, идущихъ только къ идеальной цѣли, въ первый разъ получилъ случай выразить свои стремленія. „Толкованіе сна Фараона", и „Встрѣча Іосифа съ братьями" написаны Корнеліусомъ чрезвычайно сильно и безъ всякой напыщенности. Онъ вложилъ въ эти картины благородство композиціи и красоту линій, унаслѣдованную имъ отъ прежнихъ итальянскихъ мастеровъ. На такой же высотѣ стоитъ Овербекъ въ своей аллегоріи семи голодныхъ годовъ. Но эти картины заслуживаютъ вниманія не только въ качествѣ юношескихъ произведеній интересныхъ живописцевъ,—лучшихъ представителей извѣстной хотя бы и весьма слабой, эпохи въ искусствѣ. Сами по себѣ, эти фрески лучшія созданія своихъ авторовъ. Корнеліусъ въ особенности обнаруживаетъ тщательность исполненія, вдумчивость и даже колоритность, которая составляетъ контрастъ съ его позднѣйшей небрежностью. Тогда еще онъ не пришелъ къ пагубному убѣжденію, что художественная самобытность исчерпывается замысломъ произведенія, а исполненіе его въ краскахъ есть уже нѣчто второстепенное и чисто механическое.

Въ 1819 году фрески были закончены и въ Римѣ устроенъ былъ по этому случаю нѣмецкій художественный праздникъ. На немъ присутствовали: Рюккертъ, Бунзенъ, Гумбольдты, Герцы; Корнеліусъ, Фейтъ и Овербекъ сами изготовили транспаранты. „Центромъ общества", — разсказываетъ датскій романтикъ Аттербомъ, „былъ кронпринцъ Людвигъ Баварскій, кумиръ всѣхъ нѣмецкихъ художниковъ; онъ любилъ больше всего на свѣтѣ изящныя искусства и красивыхъ дамъ. Всѣ были въ старо-нѣмецкихъ костюмахъ, дамы въ широкихъ сборчатыхъ воротникахъ; кронъ-принцъ былъ въ самомъ лучшемъ настроеніи духа и обращался съ художниками, какъ съ равными. Провозглашенъ былъ тостъ за германское единеніе. Вся эта сцена казалась мнѣ прекраснымъ сномъ изъ среднихъ вѣковъ".

Кронприицъ Людвигъ увлекъ Корнеліуса и Шиора изъ Рима. Этимъ онъ, по крайией мѣрѣ, далъ иѣмецкому искусству отечество и впослѣдствіи другіе художники также нашли у себя на родинѣ подходящую имъ дѣятельиость.



Фюрихъ: Изъ притчи о блудномъ сынѣ.

Филиппъ Фейтъ (Philipp Veit) получилъ въ 1830 году мѣсто директора Штеделевскаго института во Франкфуртѣ; онъ затихъ раньше всѣхъ. Несмотря на всю свою энергію, онъ лишь на очень короткое время могъ сдѣлать Франкфуртъ центромъ христіанскаго иаправленія въ искусствѣ. Изъ его франкфуртскихъ картинъ самая выдающаяся фрески для Штеделевскаго института, „Введеніе христіанства въ Германію Св. Бонифаціемъ". Апостолы повалили на землю дубъ языческаго бога молніи; изъ того мѣста, гдѣ стоялъ дубъ, бьетъ вверхъ новый ключъ христіанства. Старики германцы робко отступаютъ, но молодежь внимаетъ проповѣднику и идетъ по его велѣнію на встрѣчу религіи, которая приближается съ вѣтвью мира въ рукѣ. На фонѣ поднимается церковь, вдали виденъ цвѣтущій городъ; онъ противопоставленъ темному первобытному лѣсу, куда бѣгутъ германцы, отвернувшіеся отъ апостола вѣры. Къ болѣе позднему времени относятся „Двѣ Маріи у гроба Спасителя" въ берлинской національной галлереѣ и „Вознесеніе Богоматери" во франкфуртскомъ соборѣ. Фейтъ тщетно пытался примѣниться ко вкусамъ публики и вводилъ въ свои религіозныя картины нѣкоторую свѣтскость, пышность формъ, силу колорита, лишающую его творчество всякаго аскетизма. Уже въ 1841 году онъ почувствовалъ, что быстрая струя времени прошла мимо него; онъ отказался поэтому отъ своего мѣста, сталъ директоромъ картинной галлереи въ Майнцѣ и былъ совершенно забытъ.

Одинъ только *Овербекъ* (Overbeck) не хотѣлъ разстаться съ Римомъ; онъ остался до своей смерти въ 1869 году „молодымъ нѣмецкимъ Рафаэлемъ", какъ его назвалъ отецъ его въ 1811 году, въ письмѣ изъ Любека. Это былъ благочестивый художникъ съ чистой душой, хорошо воспитанный, но столь же безцвѣтный и одностороиній, какъ скромный и кроткій. Вначалѣ у него было заимствованное у старыхъ мастеровъ наивное благочестіе безъ академическаго отпечатка, но позже онъ все болѣе и болѣе проникался сухимъ формализмомъ. Лучшія картины: „Въѣздъ Христа въ Іерусалимъ" и „Плачъ надъ тѣломъ Христа" въ Маріинской церкви въ Любекѣ, „Христосъ на Элеонской горѣ"— въ Гамбургскомъ госпиталѣ и „Бракосочетаніе Маріи" 1836 года,—въ Берлинской національной галлереѣ. Во всѣхъ этихъ картинахъ однако нѣтъ ничего, что не было бы лучше выражено въ картинахъ конца XV вѣка. Его Святое Семейство съ Іоанномъ и агнцемъ (1825 г.) въ новой Мюнхенской пинакотекѣ

10



Штейнле: Сказка о Рейнѣ и мельникѣ Радлауфѣ.

по композиціи и фигурамъ является совершеннымъ подражаніемъ флорентинской картинѣ Рафаэля; „Оплакиваніе Христа“ въ Любекской Маріинской церкви напоминаетъ Перуджино; „Положеніе во гробъ“—подражаніе Рафаэлевской картинѣ въ галлереѣ Боргезе. Овербекъ имѣлъ много общаго съ Фра-Анжелико и старыми кёльнскими мастерами; его художественное чувство всецѣло обусловливалось благочестіемъ и мыслью о Богѣ. Когда же онъ обращался къ программной живописи, онъ переставалъ быть понятнымъ. Въ „Торжествѣ религіи въ искусствѣ“, написанномъ въ 1846 году для Штеделевскаго института, Овербекъ хотѣлъ выразить любимую мысль романтиковъ о необходимости сліянія искусства и религіи въ одно общее теченіе. Верхнюю часть картины онъ заимствовалъ изъ Рафаэлевской Disputa, нижнюю—изъ его же Афинской Школы и объединилъ обѣ части схоластическимъ, искусственнымъ способомъ. Имя Овербека сохранилось лишь благодаря цѣлому ряду рисунковъ для гравюръ и литографій. Гравюры: „Отдохновеніе на пути“, „Воскрешеніе юноши въ Наинѣ“, „Проповѣдь Іоанна“ или серія сорока рисунковъ къ Евангелію, „Семь таинствъ“ и др. представляютъ интересъ и теперь, потому что въ нихъ, по крайней мѣрѣ, нѣтъ безвкусія въ краскахъ. Но и гравюры Овербека, подобно его картинамъ обнаруживаютъ больше чувства, чѣмъ таланта и наблюденія. Въ нихъ много дѣтской чистоты и безпечности.

Всѣ художники назарейской школы обнаружили вѣрное пониманіе своихъ силъ; становясь старше, они все болѣе сосредоточивались на рисованіи, болѣе соотвѣтствующемъ ихъ таланту. Въ рисункахъ и набросках, гдѣ имъ не мѣшало отсутствіе техники и колорита, они чувствовали себя свободнѣе и работали болѣе легко. Въ ихъ фрескахъ и картинахъ масляными красками проявлялось

несовершенство техники или слишкомъ робкое подражаніе образцамъ древности. Въ рисункахъ же онисъ бо̀льшей смѣлостью слѣдовали своей индивидуальности. Въ ихъ красочныхъ картинахъ часто пропадали оттѣнки замысла и нѣкоторыя тонкія настроенія. Въ рисункѣ же могли вполнѣ выразиться качества ихъ ума и души.



Шноръ: Изъ иллюстрированной Библіи.

Іосифъ Фюрихъ (Joseph Führich)—одинъ изъ самыхъ убѣжденныхъ назарейцевъ, но онъ менѣе чуждъ вкусу нашихъ дней, чѣмъ большинство его сверстниковъ, благодаря совершенству его рисунковъ. Онъ началъ съ рисованія. Въ Пражской Академіи онъ увлекался Шлегелемъ, Новалисомъ и Тикомъ; до путешествія въ Римъ онъ исполнилъ пятнадцать гравюръ къ „Женевьевѣ" Тика. На его дальнѣйшемъ развитіи рѣшительнѣе всего отразился Дюреръ; Фюрихъ изучалъ его подъ вліяніемъ Вакенродера. Въ 1821 году онъ копировалъ Дюреровскую „Жизнь Маріи". „Въ ней я увидѣлъ", говоритъ онъ въ своей автобіографіи, „полную противоположность манерѣ классиковъ, выдающихъ свою безцвѣтную вылощенность и напыщенность, заимствованную въ непонятомъ ими античномъ искусствѣ, за красоту,—свою аффектированную изнѣженность за грацію. Въ противоположность безхарактерному академическому искусству, созданному превратнымъ пониманіемъ красоты, я увидѣлъ у Дюрера рѣзкія величественныя характеристики и полную власть надъ предметомъ, изученнымъ вполнѣ". Нѣмецкое средневѣковье съ его силой и благочестіемъ заняло въ сердцѣ Фюриха то же мѣсто, какое въ мысляхъ Овербека принадлежало quattrocento. Это влеченіе къ старонѣмецкому искусству было только временно прервано пребываніемъ Фюриха въ Римѣ. Прибывъ въ 1826 году въ Римъ, онъ примкнулъ къ назарейской школѣ, пріучился глядѣть на стремленія своей юности, какъ на заблужденія и имѣлъ достаточно случаевъ провести на практикѣ свои церковно-ортодоксальные взгляды въ искусствѣ,—въ Прагѣ, куда онъ вернулся въ 1829 году, закончивъ свою часть работы въ фрескахъ Villa Massimi, и въ Вѣнѣ, гдѣ онъ былъ профессоромъ академіи съ 1841 года. Его фрески въ церкви Св. Іоанна и въ церкви въ Alterchenfeld'ѣ въ Вѣнѣ стоятъ по колориту, можетъ быть, выше произведеній другихъ его товарищей, но онѣ столь же мало самостоятельны по формѣ. Только подъ старость вспомнилъ онъ впечатлѣнія своей юности и это помогло ему попасть на вѣрный путь. Крестьянскій мальчикъ полюбилъ природу и пастушескую жизнь, еще когда онъ пасъ коровъ у себя на родинѣ, въ Кратцау, въ Богеміи. Дюреру онъ обязанъ любовью къ идилліи и къ патріархальнымъ семейнымъ сценамъ изъ Библіи. Эти черты отразились въ такихъ картинахъ, какъ „Іаковъ и Рахиль" или „Марія въ горахъ". Хотя въ „Іаковѣ и Рахили" фигуры заимствованы изъ юношескихъ картинъ



Корнелiусъ: Фаустъ и Маргарита.

Пинтуриччiо и Рафаэля, но всетаки, благодаря ландшафтамъ фона, онѣ прiобрѣтаютъ невинную прелесть идиллiй. Но заимствованныя у Дюрера качества проявились въ особенности въ циклическихъ композицiяхъ его старости. Въ нихъ сказывается сила характеристикъ, наивная фантазiя и большое богатство свѣжихъ, навѣянныхъ изученiемъ природы чертъ. Въ этихъ картинахъ нѣтъ ничего сентиментально-расплывчатаго, ничего академичнаго. Фюрихъ умѣлъ отмѣтить все интимное, тонкое, оттѣнки въ природѣ, въ жизни лѣсовъ и полей, красоты обыденной жизни, слѣдилъ за мiромъ животныхъ, и при всемъ своемъ идеализмѣ умѣлъ съ большимъ реализмомъ разрабатывать видѣнное. Сказанiе о „Воозѣ и Руѳи" превратилось въ его исполненiи въ красивую идиллiю сельской жизни. Изъ исторiи о блудномъ сынѣ онъ съ тонкимъ чутьемъ извлекъ ея чисто человѣческую основу. Зимой 1870—1871 года, уже будучи семидесятилѣтнимъ старцемъ, онъ нарисовалъ чрезвычайно нѣжно и вдумчиво легенду о Св. Вендолинѣ—исторiю благочестиваго чистаго человѣка, который уходитъ отъ людей и находитъ успокоенiе въ природѣ.

Эдуардъ Штейнле (Eduard Steinle) вернулся въ 1833 году изъ Рима въ Вѣну, а въ 1838 году поселился во Франкфуртѣ. Его бiографъ, Константинъ Вурцбахъ, несправедливо называетъ его „живописцемъ мадоннъ". Имя Штейнле сохранилось скорѣе благодаря произведенiямъ, не имѣющимъ отношенiя къ назарейской школѣ. Въ своихъ фрескахъ въ Ахенскомъ соборѣ, на хорахъ Страсбургскаго и Кельнскаго собора, онъ твердо стоитъ на почвѣ назарейцевъ и въ нихъ поэтому нѣтъ ничего новаго для исторiи искусства. Но въ его сказочныхъ картинахъ фантазiя разбила узкiя оковы догматики; художникъ въ творческомъ упоенiи возсоздавалъ легендарныя фигуры. Его „Лорелея" въ галлерeѣ Шака стоитъ на высокой скалѣ, какъ грозная вѣстница смерти; „Ночной сторожъ", задумчиво глядитъ съ башни на дома стараго города; „Скрипачъ", проводитъ смычкомъ по струнамъ, стоя на высокой башнѣ—всѣ они обнаруживаютъ нѣчто музыкально-поэтичное, свѣжесть чувства и безыскусственной наивности, свойственной также Швинду, какъ наслѣдiе его родины — Вѣны. Романтизмъ Штейнле видѣнъ и въ его любви къ краскамъ. Ему рѣдко измѣняетъ тонкое пониманiе колорита, въ особенности въ акварeляхъ. Таковъ характеръ его рисунка перомъ, гравированнаго Шефферомъ; съ наивностью Мемлинга онъ изобразилъ жизнь св. Ефросинiи. Таковы же и пять акварелей къ сказкамъ Гримма, „Снѣгурочка" и „Краснощечка", и его иллюстрацiи къ поэмѣ Брентано, къ „Хроникѣ странствующаго ученика" и къ сказкѣ „О Рейнѣ и о мельникѣ"; въ нихъ сказывается большая жизнерадостность и чувство природы, очень поражающее въ аскетическомъ назарейцѣ.

Юлiусъ Шноръ фонъ Карольсфельдъ (Julius Schnor von Carolsfeld)



Корнелiусъ: Смерть Валентина.

отправился, закончивъ Аріостову залу въ Villa Massimi, въ Вѣну; потомъ въ 1827 году въ Мюнхенъ. Тамъ, въ залахъ Королевскаго дворца онъ написалъ Сказанія о Нибелунгахъ, а въ королевскихъ залахъ дворца Празднествъ — исторію Карла Великаго, Фридриха Барбароссы и Рудольфа Габсбургскаго. Но лучшія его произведенія написаны были въ концѣ его жизни, въ Дрезденѣ: это гравюры на деревѣ его иллюстрированной Библіи; священная исторія разсказана въ нихъ сильными, оригинальными штрихами.

Наиболѣе чужды нашему времени рисунки *Корнеліуса* (Cornelius). Его иллюстраціи къ Гетевскому Фаусту обнаруживаютъ нѣкоторую строгость пониманія, заимствованную у Дюрера. Но онѣ полны ошибокъ, преувеличенной строгости и недостатковъ перспективы, которые онъ едва ли нашелъ у Дюрера. Въ его второмъ произведеніи — циклѣ Нибелунговъ намѣренная старонѣмецкая угловатость соединилась съ современной безпомощностью и дала въ результатѣ нѣчто безотрадное.



VII.

Мюнхенское искусство при королѣ Людовикѣ I.

Болѣе 1700 лѣтъ тому назадъ жилъ одинъ римскій императоръ. Онъ страстно любилъ искусство и цѣнилъ его такъ высоко, какъ никто до того; онъ считалъ памятники искусства завершеніемъ и увѣковѣченіемъ греко-римской культуры. Онъ самъ обладалъ художественнымъ дарованіемъ и находилъ, что величайшее наслажденіе для властителя — воздвигать художественныя сооруженія и окружать себя произведеніями искусства. Онъ открылъ художникамъ болѣе широкое поле дѣйствія, чѣмъ они когда либо имѣли до и послѣ него. Онъ израсходовалъ для своихъ предпріятій громадныя суммы денегъ, такъ что народъ, наконецъ, сталъ роптать на страсть своего властелина. Уже одна его вилла въ Тибурѣ, величиной съ цѣлый городъ, соединяла въ себѣ все, что онъ находилъ прекраснымъ и привлекательнымъ въ цѣломъ мірѣ. Тамъ были воспроизведены всѣ знаменитыя аѳинскія постройки въ совершеннѣйшихъ копіяхъ. Архитектура повлекла за собой всѣ другія искусства; собраны были великолѣпныя коллекціи образцовъ пластическаго искусства, ибо онъ имѣлъ полную возможность пріобрѣтать древнія произведенія искусства изъ греческихъ городовъ. Безчисленныя фрески, и среди нихъ виды городовъ и мѣстностей, которыми онъ любовался въ путешествіяхъ, смотрѣли на него со стѣнъ.

И все-таки потомство не придаетъ большаго значенія этой порѣ художественнаго разцвѣта. Если она и была освѣщена солнцемъ Греціи, то это былъ лишь заимствованный свѣтъ; онъ сводился къ воспроизведенію классическихъ образцовъ. Сколько бы влюбленный въ красоту императоръ ни воздвигалъ греческихъ храмовъ и ни украшалъ ихъ картинами, онъ всетаки уже не могъ создать новаго Фидія и Полигнота, которые вдохнули бы жизнь въ древнія формы. Имена художниковъ, работавшихъ для него, теперь забыты. Они не были самобытны, а только списывали греческіе и египетскіе типы; творчество ихъ было повтореніемъ старыхъ идеаловъ и не носило отпечатка времени и



Корнеліусъ: Гекторъ и Андромаха.

мѣста. Пятнадцать еще сохранившихся каріатидъ воздвигнутаго имъ Олимпіона производятъ впечатлѣніе чего то чуждаго для Аѳинъ. Имъ мѣсто скорѣе въ Баальбекѣ, или въ Пальмирѣ, чѣмъ въ этомъ городѣ музъ. Капризъ царя, устроившаго себѣ игрушку изъ чудесъ міра, былъ бы осмѣянъ Эпиктетомъ за сентиментальность. Время Адріана создало тысячи зданій, статуй и картинъ, но между ними не было оригинальныхъ произведеній.

Быть можетъ, о художественныхъ предпріятіяхъ короля Людовика I со временемъ будутъ судить почти также, какъ о сооруженіяхъ императора Адріана. Людовикъ былъ тоже восторженнымъ поклонникомъ искусства. Исторія его жизни удивительно напоминаетъ жизнь Адріана. Послѣ вѣнскаго мира, когда политическія надежды Германіи разбились, онъ одинъ изъ многочисленныхъ князей прежняго союза пріютилъ у себя искусство, оставшееся безъ крова; этимъ онъ исполнилъ чрезвычайно важную культурную миссію. Благородное увлеченіе короля идеалами искусства создало ему неувядаемую славу. Онъ надѣялся, что, несмотря на буржуазность и узость общественнаго духа, искусство поддержитъ въ нравственно неокрѣпшей націи стремленіе къ благородству. Въ немъ ожила и окрѣпла мысль Шиллера о необходимости эстетическаго воспитанія человѣка. Онъ вполнѣ исполнилъ въ своихъ начинаніяхъ то, что было возможно сдѣлать для искусства при существующихъ условіяхъ. Въ теченіе двадцати трехъ лѣтъ онъ израсходовалъ болѣе тридцати семи милліоновъ талеровъ изъ своихъ частныхъ суммъ и сдѣлалъ Мюнхенъ центромъ нѣмецкаго искусства; прежде Мюнхенъ былъ Беотіей, онъ же превратилъ его въ Аѳины. Онъ основалъ Мюнхенскія художественныя хранилища, воздвигъ зданія, которыя придаютъ городу его теперешній видъ. Всѣ эти нововоздвигнутыя стѣны, готовыя для живописи, онъ передалъ Корнеліусу съ повелѣніемъ: покрыть ихъ фресками. „Будьте фельдмаршаломъ и позаботьтесь о генералахъ". Корнеліусъ писалъ въ 1814 году Бартольди, что самое вѣрное средство создать въ нѣмецкомъ искусствѣ новую великую эпоху и дать народному духу надлежащее направленіе—это вернуться къ стѣнной живописи, процвѣтавшей въ Италіи отъ времени великаго Джіотто до божественнаго Рафаэля. Эта мечта теперь осуществилась превыше всякихъ ожиданій. Со времени великаго расцвѣта искусства въ Италіи никогда не бывало такого оживленія въ этой области. Среди политическаго застоя и культурной отсталости искусство стало одной изъ самыхъ свѣтлыхъ сторонъ германской исторіи. Все-таки, какъ и относительно эпохи Адріана, потомство не можетъ признать это время благопріятнымъ для развитія нѣмецкаго искусства.

„Нѣмецкія фрески были въ домѣ Бартольди ребенкомъ, юношей въ виллѣ Массими, въ Мюнхенѣ настала зрѣлость". Такъ писалъ король Людовикъ.



Корнеліусъ: Разрушеніе Трои.

Съ тѣхъ поръ смѣнилось два поколѣнія и мы не можемъ видѣть въ Мюнхенскихъ фрескахъ двадцатыхъ и тридцатыхъ годовъ оригинальныхъ произведеній нѣмецкаго искусства XIX вѣка. Онѣ скорѣе кажутся слабыми отраженіями итальянскаго искусства XVI вѣка.

Благодаря стеченію многихъ благопріятныхъ обстоятельствъ, Корнеліусъ воплощалъ для своихъ современниковъ идеалъ великаго художника. Со времени Тіеполо въ Германіи исчезло декоративное искусство. Мюнхенскія фрески были первой попыткой вернуться къ грандіозному стилю. Въ творчествѣ Корнеліуса нѣмецкая живопись, казалось, сразу достигла головокружительной высоты, на которую нѣкогда Микэль-Анджело возвелъ итальянское искусство. Въ немъ привѣтствовали возрожденнаго Микэль-Анджело, говорили, что пластика его героическихъ фигуръ напоминаетъ „Вѣчный Судъ“ Сикстинской капеллы и что въ самомъ типѣ его фигуръ, въ особенности женскихъ, достигнута та высота ужаснаго, которою до него достигалъ только Синьорелли и Микэль-Анджело. Вся личность Корнеліуса была для его современниковъ какъ бы доказательствомъ переселенія душъ. Имъ казалось, что въ немъ возродился духъ стараго флорентинца, исполина возрожденія. Итальянское искусство cinquecento пользовалось тогда исключительной любовью въ Германіи. Только оно считалось образцовымъ, только въ немъ эстетики искали правилъ и законовъ, управляющихъ развитіемъ искусства. Въ произведеніяхъ Корнеліуса возродились всѣ свойства этой художественной манеры и современники раздѣляли мнѣніе, выраженное кронпринцемъ Людовикомъ въ словахъ: „Со времени cinquecento не было художника, подобнаго Корнеліусу“.

Вмѣстѣ съ тѣмъ идейный замыслъ его картинъ отвѣчалъ желаніямъ того времени. Умственная аристократія Германіи старалась забыть безнадежную плоскость жизни, углубляясь въ бездны философіи. „Что въ томъ“, пишетъ Галльманъ: „что нѣтъ въ насъ радостнаго національнаго чувства. Мы вовсе не хотимъ обрѣсти это чувство въ войнахъ и битвахъ. Мы стремимся къ болѣе высокому. Свѣтъ начинаетъ преклоняться передъ нѣмецкимъ умомъ и нѣмецкой наукой: мы стоимъ впереди другихъ народовъ и стремимся создать въ искусствѣ формы, воплощающія высокія идеи, чтобы оставить потомству памятникъ нашего духовнаго благосостоянія“.

Очень знаменательно для того времени, что живопись стремится сдѣлать общимъ своимъ достояніемъ выводы и побѣды отвлеченнаго мышленія и, открыть доступъ къ нимъ и людямъ, не имѣющимъ ни призванія, ни умѣнія подниматься на высоты философскаго знанія или опускаться въ его бездонныя глубины. Живопись пытается сдѣлать результаты изслѣдованій доступными созерцанію и перенести ихъ въ область искусства.

Корнеліусъ болѣе всего годился для этой миссіи. Онъ вложилъ въ свои произведенія бездну мыслей и учености.

Въ картинахъ глиптотеки Корнеліусъ хотѣлъ изобразить жизнь природы въ образахъ греческихъ боговъ. Для картинъ залы боговъ главнымъ источникомъ была Ѳеогонія Гезіода. Въ ней художникъ нашелъ примѣры, доказывающіе побѣду творческаго духа на небѣ и на землѣ. Во второмъ залѣ онъ воплотилъ человѣческія страсти, силу и власть, въ примѣрахъ изъ жизни греческихъ героевъ, въ сценахъ изъ Иліады. Фрески въ церкви Людовика должны были представить циклъ христіанскаго откровенія, какъ замкнутое цѣлое и символически изобразить исторію человѣчества отъ созданія міра до страшнаго суда. На фрескахъ для берлинскаго Campo Santo предполагалось изобразить „вѣчныя судьбы человѣчества, отношенія божественной благодати къ человѣческому грѣху, искупленіе отъ грѣха, гибель и смерть, торжество жизни и безсмертіе". Каждая изъ этихъ картинъ—цѣлый трактатъ. Картины находились въ извѣстномъ отношеніи одна къ другой; философскій замыселъ обнималъ цѣлый рядъ картинъ, объединяя ихъ между собой. Корнеліусъ, какъ онъ самъ выразился, написалъ въ картинахъ свою докторскую диссертацію.

И эта ученая живопись соотвѣтствовала требованіямъ умовъ того времени. Ученые видѣли въ Корнеліусѣ поэта, доктора философіи, и придавали единственно значеніе содержанію художественныхъ произведеній; свою же главную задачу они видѣли въ томъ, чтобы, по возможности, выразить мысль еще болѣе правильно, чѣмъ самъ художникъ. Мысль они считали альфой и омегой искусства и полагали, что даже самый бѣглый набросокъ долженъ имѣть идейный замыселъ.

Эти взгляды теперь измѣнились. Долгое общеніе съ древними мастерами, съ искусствомъ другихъ странъ понемногу излѣчило нѣмцевъ отъ гипертрофіи мысли, уничтожавшей всякое развитіе чувствъ и пониманіе внѣшней красоты явленій—т. е. все, что необходимо для процвѣтанія искусства. Понемногу, однако, въ живописи стали интересоваться живописнымъ и прежде всего имѣть въ виду самую картину, а уже потомъ задаваться вопросомъ, что при этомъ думалъ художникъ, или что долженъ думать зритель. Стихотвореніе, выражающее болѣе или менѣе интересную мысль въ деревянныхъ незвучныхъ стихахъ, не можетъ, конечно, понравиться. Но и напыщенная мысль сама по себѣ имѣетъ чрезвычайно мало отношенія къ искусству. Идейный замыслъ не составляетъ еще художественнаго произведенія. Мы испытываемъ величайшее наслажденіе отъ созерцанія картины Тиціана, „Небесная и земная любовь", хотя и до сихъ поръ, собственно, не установлено, что изображаетъ эта картина. Мы знаемъ также, что величіе картины Рафаэля „Аѳинская Школа" заключается не въ программномъ содержаніи картины, составленномъ какимъ то неизвѣстнымъ ученымъ, а въ художественной силѣ мастера, въ сосредоточенности, съ которой выражено то, что въ сюжетѣ едва намѣчено, а также въ самостоятельной силѣ, твердости формы и колорита каждой фигуры и каждаго движенія на картинѣ.

Развитіе художественнаго пониманія усилило и требованіе оригинальности. Внѣшнее сходство художника съ какимъ нибудь древнимъ мастеромъ еще не побуждаетъ насъ поставить его на одинаковую высоту съ нимъ. Мы стали



Петръ Корнеліусъ.

теперь признавать въ искусствѣ только оригинальныхъ геніевъ и видѣть въ подражаніи доказательство духовной скудости, хотя бы образцами были Пракситель или Микэль-Анджело. Вотъ почему многіе въ свое время знаменитые художники теперь совершенно забыты. Современники Мабуза и Мартена Гемскерка находили и въ нихъ титаническую натуру Микэль-Анджело, его мощныя формы и колоссальные замыслы; теперь же мы понимаемъ, что они были лишь карикатурой Микэль-Анджело, что въ ихъ творчествѣ нѣтъ содержанія; ихъ картины холодны и надуты, миѳологическія сцены съ голыми фигурами производятъ скорѣе отталкивающее впечатлѣніе. О Жерарѣ де Лересѣ его біографъ Губракенъ писалъ: „невозможно описать всѣхъ его картинъ, плафоновъ и исписанныхъ имъ залъ. Это наполнило бы цѣлую книгу". Теперь же о Лересѣ достаточно сказать нѣсколько строкъ, какъ о мало значительномъ и манерномъ художникѣ. То, что современники его называли величіемъ и Микэль-Анджелевской дикостью, то теперь, въ исторической перспективѣ, кажется жалкимъ повтореніемъ.

Примѣняя этотъ критерій къ Корнеліусу, мы придемъ къ тому же грустному результату. Безпощадная исторія на минуту задумалась о томъ, было ли уже нѣчто подобное, и затѣмъ перешла отъ него къ новымъ явленіямъ въ искусствѣ. Корнеліусъ далеко не былъ оригинальнымъ геніемъ, каковымъ его считали современники; онъ былъ только подражателемъ. Въ исторіи новѣйшаго искусства онъ вмѣстѣ съ Генрихомъ Гессомъ и Шноромъ, начинаютъ новое направленіе: отъ итальянскаго искусства ранней поры, вдохновлявшаго назарейскую школу, они перешли къ изученію цвѣтущаго времени cinquecento. Произведенія Корнеліуса — мощныя тѣни, отброшенныя гигантской фигурой Микэль-Анджело на наше время. Но всетаки это только тѣни, въ нихъ нѣтъ крови. Отъ Микэль-Анджело прямая линія ведетъ къ Милле; едва ли Микэль-Анджело обрадовался бы Корнеліусу, который пользовался имъ лишь какъ своего рода школьной прописью. Картины Корнеліуса созданія просвѣщеннаго, но бѣднаго въ художественномъ отношеніи времени. Идеализмъ Дона только окрѣпъ въ натуралистическихъ традиціяхъ Микэль-Анджело и Гирляндайо, Корнеліусъ же былъ идеалистомъ, слѣдовавшимъ готовымъ образцамъ прошлаго. Его творчество лишено остова. Это былъ идеализмъ времени упадка, а не спѣлый плодъ высоко развитой художественной эпохи, не результатъ вѣковой культурной работы. Микэль-Анджело воплотилъ въ себѣ стремленія всего итальянскаго искусства,



Вильгельмъ Каульбахъ.

начиная съ Джіотто. Корнеліусъ жилъ среди равнодушнаго къ искусству времени, среди полнаго забвенія традицій и техники. Онъ полагалъ, однако, что можетъ достичь вершинъ совершенства, если воспользуется созданными Микэль-Анджело формами и вложитъ въ нихъ отрывки современнаго знанія. Этимъ онъ подтвердилъ истину, высказанную Гёте въ „Исторіи ученія о красках" въ слѣдующихъ словахъ: „Даже самые совершенные образцы приносятъ вредъ; они побуждаютъ шагать черезъ необходимыя ступени развитія и, заходя дальше цѣли, впадаютъ въ безграничныя заблужденія".

Въ то же время, какъ Генрихъ Гессъ занимался въ Мюнхенской базиликѣ ученическими копіями по Рафаэлю и Андреа дель Сарте, Корнеліусъ продѣлывалъ свои школьныя упражненія по Микэль-Анджело. Величіе Микэль-Анджело превращалось у него въ манерность, неистовство геніальнаго флорентинца въ тщательную и кропотливую копію. Титанъ Микэль-Анджело черпалъ въ собственномъ воображеніи свои сверхъ-человѣческія фигуры, а ученый эпигонъ копировалъ позы, обороты, группы, извѣстныя каждому, кто хотя бы разъ попутешествовалъ по Италіи и провелъ нѣсколько часовъ въ Сикстинской часовнѣ. Глядя на картину Корнеліуса, мы какъ бы слышимъ по телефону мощный голосъ стараго флорентинца, только подавленный, или звучащій ложнымъ паѳосомъ тамъ, гдѣ нѣтъ надобности ни въ какомъ паѳосѣ. Выраженія лицъ стали гримасами; волосы раздуваются, какъ змѣи; одежды развѣваются; люди кричатъ вмѣсто того, чтобы говорить, широко раскрываютъ ротъ, какъ бы собираясь командовать, раскидываютъ руками, какъ будто хотятъ охватить весь міръ. Когда женщины несутъ на рукахъ ребенка, онѣ какъ бы собираются задушить его. Когда поваръ жаритъ кусокъ баранины, онъ льетъ соусъ съ жестомъ Геркулеса, и когда келларій открываетъ бочку, онъ похожъ на рѣчнаго бога, готовящаго наводненіе. Фигуры Корнеліуса, чтобы казаться сильными и героическими, надѣваютъ сапоги великановъ и надуваются, чтобы походить на великановъ, а не на людей. У каждаго лицо другого цвѣта: у одного кирпично-краснаго, у другого розоваго, у третьяго сѣраго, какъ у мертвеца. При этомъ одежды уложены въ академическія условныя складки, не имѣющія никакого оправданія, кромѣ декоративныхъ цѣлей. „О, какая правда", говоритъ Гёте гдѣ то въ своихъ письмахъ—„въ томъ, что нѣтъ ничего замѣчательнаго, великаго и прекраснаго внѣ простоты и вѣрности природѣ." Трудно, конечно, справиться съ Микэль-Анджело и вполнѣ понятно, что Корнеліусъ впалъ въ ту же манерность, какъ и голландцы триста лѣтъ до того, съ той только разницей, что, какъ ученый, онъ стоялъ гораздо выше ихъ. Это качество несомнѣнно пригодилось бы ему, если бы онъ писалъ книги; но оно не можетъ



Каульбахъ: Битва гунновъ.

быть принято во вниманіе при оцѣнкѣ его, какъ художника; точно также при оцѣнкѣ Жерарда де Лереса его писательскія достоинства не имѣютъ никакого значенія. Напротивъ, ученость Корнеліуса сдѣлалась его проклятіемъ въ живописи; она привела его къ безпримѣрному въ исторіи искусства презрѣнію формы. Мало того, что вдохновляясь возвышенными мыслями, онъ умѣлъ воплощать ихъ только въ традиціонныхъ, сохранившихся въ памяти формахъ. Онъ, кромѣ того, не имѣлъ времени обработать взятыя у Микэль-Анджело формы; какъ художникъ, онъ стоитъ гораздо ниже подражателей голландцевъ: тѣ, по крайней мѣрѣ, не портятъ впечатлѣнія неправильностями рисунка и безвкусіемъ колорита. Ему нужны были стѣны не для живописи, а для выраженія своихъ мыслей. Онъ чувствовалъ въ себѣ исключительно писателя, ученаго, углубленнаго въ размышленія и занятаго изложеніемъ своихъ идей. Онъ также мало думалъ о формѣ и колоритѣ, какъ писатель о томъ, чтобы его рукопись была написана красивымъ почеркомъ и чернилами извѣстнаго цвѣта. Только этимъ объясняется непозволительная небрежность его исполненія; онъ передавалъ ученикамъ рисунки къ картинамъ, предоставляя имъ писать красками по собственному произволу. Этимъ только объясняется полная несостоятельность колорита во фрескахъ глиптотеки и церкви Св. Людовика. Уже тогда ихъ исполненіе было по краскамъ ниже средняго уровня техники въ живописи, и можетъ быть объяснено только тѣмъ, что картины писаны учениками, работавшими безъ всякаго руководства и безъ всякой подготовки.

Корнеліусъ ничему не могъ научить и обладалъ только умственными качествами, не передаваемыми ученикамъ; онъ былъ поэтому самымъ неподходящимъ директоромъ академіи, какого только можно себѣ представить. Тѣмъ опаснѣе было то, что этотъ задумчивый маленькій человѣкъ въ

темной одеждѣ, съ торжественными движеніями, съ горячнмъ взглядомъ орлиныхъ глазъ, нмѣлъ обаятельное вліяиіе на ученнковъ; казалось, что онъ, подобио Данте, видалъ рай и адъ. „Какъ бываютъ людн, созданиые быть повелителями армій, такъ Корнеліусъ рождеиъ стать во главѣ школы живописцевъ", говорилъ король Людовикъ. Швнидъ забавио разсказываетъ, какъ онъ дрожалъ отъ благоговѣнія, представляясь, по пріѣздѣ изъ Вѣны, Корнеліусу. Рыжеволосый юноша въ неуклюжемъ платьѣ робко бродилъ по заламъ глиптотеки, когда вдругъ увндѣлъ въ ореолѣ солиечиыхъ лучей, подобно Фебу Аполлоиу, на подмосткахъ самого Корнеліуса во всей его славѣ. Привыкшій къ тому, что молодые люди при взглядѣ на иего красиѣютъ илн блѣднѣютъ отъ робости, Корнеліусъ милостиво спустился съ возвышенія къ неизвѣстиому смертиому. „Это былъ маленькій человѣкъ въ сиией блузѣ съ красиымъ поясомъ; у иего очень строгій, благородный видъ н его черные блестящіе глаза пронзводятъ сильное впечатлѣніе. Онъ спустнлся со своего трона, сбросилъ синюю блузу, надѣлъ изящный сюртукъ, выпилъ стаканъ воды и въ короткихъ словахъ объясиилъ мнѣ уже иаписаиную часть картины н то, что еще осталось напнсать. У меия прошла дрожь по тѣлу отъ его словъ. Потомъ оиъ захватилъ нѣсколько бумагъ и сказалъ, что ему пора идти въ академію".

Реформа, съ которой оиъ иачалъ свою дѣятельность въ Мюнхенѣ показываетъ рѣзкость н одностороииость его взглядовъ. Оиъ превратилъ академію въ школу стѣииой живописи. „Я считаю лишними каѳедру жанровой и ландшафтной живописи", писалъ онъ въ 1825 году королю,—„истинное искусство не знаетъ обособлениыхъ жанровъ". Но такъ какъ онъ самъ былъ очень слабъ во всякаго рода живописи, то ему не удалось воспитать мастеровъ стѣнной живописи. Оиъ создалъ только школу рисованія картоновъ.

„Читайте хорошихъ поэтовъ: Гомера, Шекспира, Гёте, и не забывайте также Библію. Кисть погубила искусство. Она привела отъ знанія природы къ манерности". Такимъ образомъ Корнеліусъ привилъ собственные недостатки своей школѣ и она съ самаго начала иосила въ себѣ зародыши смерти. Началась упорная борьба корнеліанцевъ противъ лангерьянцевъ, причемъ дѣло часто доходило до комическихъ инцидентовъ. Лангерьянцевъ презирали за то, что они сохранили еще много привычекъ академической техники. Самъ же Корнеліусъ, когда ему однажды указали, что на одномъ картонѣ греческій герой имѣетъ шесть пальцевъ, равнодушно отвѣтилъ: „Да если-бъ у него было хоть семь, чѣмъ бы это измѣнило идею композиціи?" Вполнѣ естественно поэтому, что ученики Корнеліуса пренебрегали работой съ натуры. Въ то время, когда Мюнхенъ превращался въ Аѳины и художники покрывали фресками городскія стѣны, въ Мюнхенѣ былъ всего одинъ натурщикъ, да и тотъ, по слухамъ, умеръ съ голода. Краски они ненавидѣли, потому что ими трудно было работать. „Стоитъ-ли учиться писать фрески красками и глотать известковый паръ". Они подражали манерѣ своего учителя, имя котораго у нихъ было постоянно на устахъ, хотя ни одинъ лучъ его ума не перешелъ на нихъ. „Когда природа соберется создать весну, она становится безконечно расточительной. Талантовъ у насъ довольно теперь на цѣлые вѣка". Этими словами Корнеліусъ самъ привѣтствовалъ своихъ учениковъ, Карла Германа, Штрегубера, Германа Аншюца, Гильденшпергера и Линденшмитта старшаго. При упоминаніи этихъ именъ одни лишь арки въ Мюнхенскомъ придворномъ саду могутъ содрогнуться отъ страшнаго воспоминанія.

Корнеліусъ будетъ жить въ воспоминаніи потомства, главнымъ образомъ, какъ замѣчательная личность. Въ немъ всегда будутъ почитать его высокій духъ. Съ юности и до глубокой старости онъ несокрушимо слѣдовалъ тому,



Каульбахъ: Вѣкъ реформаціи.

что считалъ истиной, никогда не примѣнялся ко вкусамъ толпы, и съ полной честностью высказывалъ свои взгляды и намѣренія. Сильная воля Корнеліуса и высота его стремленій, а также его пониманіе искусства священны для насъ. Всѣ его произведенія вышли изъ чистой, благородной и великой души. Весь его обликъ съ гордымъ отважнымъ профилемъ, свидѣтельствуетъ о высотѣ духа и производитъ неизгладимое впечатлѣніе. Какъ живописецъ, Корнеліусъ имѣлъ пагубное вліяніе на судьбу нѣмецкаго искусства, но какъ человѣкъ онъ отличался гордой, благородной душой. Онъ самъ сказалъ однажды: „Искусство тоже имѣетъ своихъ жрецовъ и своихъ священниковъ". Въ концѣ жизни онъ говорилъ: „Всегда, при всѣхъ обстоятельствахъ моей жизни, я сохранялъ священный трепетъ предъ божественностью искусства и никогда не грѣшилъ противъ него". Въ искренность и правдивость этихъ словъ можно вполнѣ вѣрить.

Необыкновенная серьезность, проникающая творчество Корнеліуса, ставитъ его высоко надъ *Вильгельмомъ Каульбахомъ* (Wilhelm Kaulbach). Его имя сохранится долго послѣ того, какъ исчезнетъ слава Каульбаха и всѣхъ тѣхъ „интеллигентовъ", для которыхъ работалъ Каульбахъ, и которые его славословили. Въ чисто художественномъ отношеніи и въ сравненіи съ великими мастерами прошлаго, оба художника стоятъ одинаково низко. Но, если смотрѣть на задачи художественной критики съ психологической точки зрѣнія, если изслѣдовать отношенія картины къ душѣ ея созидателя, то Корнеліусъ стоитъ безконечно выше. Корнеліусъ хотѣлъ поднять вкусъ публики на высоту своего



Каульбахъ: Борьба съ рутиной.

собственнаго и заплатилъ за этотъ идеализмъ потерей популярности, — тѣмъ, что онъ не былъ понятъ толпой. Каульбахъ же — послушный слуга посредственности, размѣнивалъ спартанское желѣзо корнелевскаго искусства на мѣдную ходячую монету и, подлаживаясь подъ вкусъ толпы, облекалъ чувственность въ пышныя одежды трагической музы. Поэтому онъ пользовался при жизни огромной шумной славой; но правъ на безсмертіе у него оказалось мало. Идейная живопись Корнеліуса, такъ сказать, сняла сливки съ предметовъ религіознаго и миѳологическаго искусства, Каульбахъ же старался ввести въ живопись нѣчто болѣе современное; онъ черпалъ новые, интересующіе публику сюжеты въ философіи исторіи, въ эпопеяхъ всемірной исторіи. При этомъ онъ давалъ любопытствующей публикѣ напечатанную программу съ требуемыми свѣдѣніями о великихъ идеяхъ и глубокихъ замыслахъ, предполагаемыхъ въ картинѣ. Такъ какъ строгость формъ Корнеліуса отталкивала публику, то Каульбахъ смягчалъ ее поверхностнымъ каллиграфическимъ изяществомъ. Угловатость и рѣзкость Корнеліуса смѣнилась у него пріятной мягкостью. Кромѣ того онъ украшалъ свои картины, задуманныя не для красокъ, нелѣпыми сочетаніями красокъ. Фрески Корнеліуса были расцвѣченными гравюрами колоссальныхъ размѣровъ, картины Каульбаха — олеографіями. Этими уступками живописи Каульбахъ нанесъ рѣшительный ударъ школѣ рисовальщиковъ. Онъ играетъ роль посредника между Корнеліусомъ и Пилоти. Въ его работахъ слишкомъ много „красивости", если ихъ разсматривать какъ фрески, но какъ картины онѣ не удовлетворительны. Онъ похоронилъ въ своихъ картинахъ эпоху картоновъ, устроивъ, правда, очень пышныя похороны.

Началомъ его серіи картинъ была „Битва духовъ", „Битва въ воздухѣ", „Битва гунновъ". Внизу представлено истинное историческое происшествіе, а на верхнемъ планѣ оно перенесено въ міръ духовъ. Битва кончилась, тѣла убитыхъ лежатъ на землѣ, но души ихъ продолжаютъ битву въ воздухѣ и стараются при этомъ выставить напоказъ нагое тѣло. За этимъ послѣдовала картина „Разрушеніе Іерусалима". Она загромождена массой сложныхъ намековъ; къ ней печатались обширнѣйшія объясненія. Программная живопись Каульбаха отпраздновала свое высшее торжество въ картинахъ, украшающихъ вестибюль въ Берлинскомъ музеѣ. Тамъ, на пространствѣ двухсотъ сорока футъ длины и двадцати восьми футъ вышины изображены „глубокая идейная игра духа всемірной исторіи", „общее развитіе культуры всѣхъ народовъ и всѣхъ временъ въ главныхъ моментахъ исторіи". Тамъ изображены моменты, „состав-

ляющіе въ исторіи народовъ какъ бы узловые пункты, которыми стягиваются переплетающіяся нити исторической драмы народовъ". „Битва гунновъ" и „Разрушеніе Іерусалима" были снова включены въ циклъ; къ нимъ прибавились картины: „Вавилонское столпотвореніе", „Расцвѣтъ греческой живописи", „Крестовые походы", „Эпоха возрожденія". Вся Гегелевская философія преподана на стѣнахъ вестибюля. Но такъ какъ художникъ не обнаружилъ въ композиціи особой новизны и высоты пониманія, то нѣтъ никакой надобности вглядываться ближе въ „странную непонятность" мыслей. Глазъ же видитъ только составленныя по рецептамъ композиціи, и болѣе или менѣе хорошо поставленныя живыя картины въ театральныхъ позахъ, написанныя къ тому же грубыми красками.

Изъ другихъ большихъ картинъ Каульбаха знаменита морская битва при Саламинѣ съ изображеннымъ на ней погибающимъ гаремомъ. Въ Неронѣ Каульбахъ противопоставляетъ оргіи Рима временъ упадка восторженному отношенію къ смерти первыхъ христіанъ, а въ большомъ картонѣ углемъ, „Петръ Арбуэсъ", онъ придаетъ колоссальные размѣры рисунку, пригодному по своему содержанію для юмористическаго листка.

Вильгельмъ Каульбахъ не имѣетъ большаго значенія, какъ художникъ. Вольтманъ высказалъ это уже двадцать лѣтъ тому назадъ, но онъ пытался отстоять въ немъ хотя бы иллюстратора. Онъ сожалѣлъ, что художникъ, который могъ бы стать нѣмецкимъ Гогартомъ, къ несчастью своему пошелъ по слѣдамъ Корнеліуса. Но это сближеніе несправедливо по отношенію къ Гогарту. Въ иллюстраціяхъ Каульбаха нѣтъ ничего, что не было бы лучше сдѣлано уже другими. Въ „Рейнеке" онъ повторилъ, съ нѣсколькими измѣненіями для нѣмецкой публики „Scènes de la vie privée et publique des animaux" Гранвиля, вышедшія въ 1842 году. Въ роскошныхъ иллюстрированныхъ изданіяхъ „Женскіе типы Гёте" и др., онъ успѣшно вступилъ на путь, приведшій впослѣдствіи къ Полю Туманну. Но Туманнъ выше Каульбаха. Оба они отличаются безхарактернымъ, вялымъ рисункомъ, округленной красивостью пустыхъ, невыразительныхъ лицъ, а также академичностью стиля. Но рѣзкій отпечатокъ порочности, циничная улыбка сатира, не сдающаяся даже передъ Гёте, намѣренное угожденіе чувственности, пользованіе самыми чистыми воздушными образами нѣмецкой поэзіи для того, чтобы писать полуобнаженныя тѣла, заманивая этимъ зрителей—все это исключительныя свойства Каульбаха. Въ „Пляскѣ мертвецовъ" онъ изображаетъ въ игривомъ тонѣ то, что Реттель до него выражалъ съ глубокой серьезностью.

Когда два авгура встрѣчались, они не могли не смѣяться. И сатирикъ, наконецъ, тоже началъ смѣяться надъ своими монументальными картинами. Послѣ того, какъ онъ представилъ на стѣнахъ берлинскаго музея историческое развитіе человѣчества, онъ далъ понять на карнизѣ, что все это было только „грудой мусора и хламомъ." Онъ получилъ порученіе представить на стѣнахъ новой пинакотеки возрожденіе искусства во время царствованія короля Людовика—къ счастью Мюнхенская сырость позаботилась о томъ, чтобы картины эти почти совершенно стерлись,—онъ сатирически отнесся къ тому, что долженъ былъ превозносить, и самъ же написалъ насмѣшливые стихи къ своему циклу, который Готье называлъ „Carnaval au soleil." „Король израсходовалъ милліоны въ молодости, чтобы поднять искусство, а теперь въ старости онъ платитъ еще двадцать тысячъ талеровъ за насмѣшки надъ своими трудами," сказалъ Швиндъ. Надъ могилой романтической литературы раздался громкій надменный смѣхъ Генриха Гейне, а романтическій „монументальный періодъ искусства" закончился самоосмѣяніемъ.

Стѣнная живопись новой пинакотеки и фрески на аркадахъ, такъ же какъ и большинство картинъ на стѣнахъ разныхъ зданій, превратились теперь въ развалины и лишь немногія блѣдныя краски, еще не совсѣмъ поддавшіяся вѣтру и непогодѣ, говорятъ о бренности своей прежней „красоты.“ Это одно доказываетъ, до чего заблуждался Корнеліусъ, ожидая отъ стѣнной живописи возрожденія національнаго искусства. Уже венеціанцы cinquecento отлично понимали, что не слѣдуетъ писать фресокъ. Стѣнная живопись, въ тѣхъ размѣрахъ, какіе ей хотѣлъ придать Корнеліусъ, была чужеземнымъ растеніемъ: она не могла привиться къ сѣверному климату. Исключительный интересъ Корнеліуса къ фрескамъ и микэльанджелевское пренебреженіе къ масляным краскамъ доказываютъ его односторонность; слѣдствіемъ ея было то, что мюнхенскимъ художникамъ пришлось начать съ самаго начала изученіе живописи, которая со временъ ванъ-Эйковъ считалась основой всего нѣмецкаго искусства.



VIII.

Дюссельдорфская школа.

На Рейнѣ возникла школа живописцевъ, вмѣсто школы рисовальщиковъ; Дюссельдорфъ имѣлъ въ свое время такое же значеніе какъ Мюнхенъ. Вслѣдствіе этого Вильгельмъ Шадовъ,—первый директоръ дюссельдорфской школы—былъ довольно безличнымъ художникомъ, но онъ наслѣдовалъ отъ своего замѣчательнаго отца стремленіе къ совершенству техники. Это отличаетъ его и его учениковъ отъ разсудочныхъ живописцевъ школы Корнеліуса. Отчасти это свойство Шадова внушаетъ уваженіе и теперь. Уже въ Римѣ онъ единственный изъ назарейцевъ былъ доступенъ французскимъ вліяніямъ; всѣ другіе боязливо сторонились членовъ французской академіи. Любовь къ формамъ въ искусствѣ сдѣлала его впослѣдствіи прекраснымъ учителемъ. Уже при самомъ прибытіи въ Дюссельдорфъ, въ ноябрѣ 1826 года, онъ былъ окруженъ значительнымъ кружкомъ учениковъ. Къ ихъ числу принадлежали: Карлъ Фридрихъ Лессингъ, Юліусъ Гюбнеръ, Теодоръ Гильдебрантъ, Карлъ Зонъ, Мюке и Христіанъ Келлеръ; къ нимъ присоединились еще впослѣдствіи Эдуардъ Бендеманнъ, Эрнстъ Дегеръ и другіе. Они стали опорой знаменитой старо-дюссельдорфской школы, которая вскорѣ стала возбуждать восторги у современниковъ. На выставкахъ въ Берлинѣ молодая школа живописцевъ одерживала одну побѣду за другой. Юноши, недавно покинувшіе школьную скамью, сразу пріобрѣли имя, прогремѣвшее на всю Германію, потому что въ ихъ произведеніяхъ ярко отразилось сентиментально-романтическое настроеніе того времени.

Патріотическія войны 1813 г., внесшія и въ тихія кельи римскихъ назарейцевъ свѣжее дуновеніе живой дѣйствительности, не были, подобно побѣдамъ 1870 года, слѣдствіемъ зрѣло обдуманнаго политическаго плана. Воодушевленіе охватило всѣхъ внезапнымъ порывомъ. И за минутой увлеченія послѣдовало разочарованіе. Въ 1810 году, подъ звуки французскихъ барабановъ, заглушавшихъ его слова, и при мельканіи французскихъ штыковъ въ окнахъ, Фихте произносилъ въ Берлинскомъ университетѣ свои знаменитыя рѣчи, поднявшія Германію на бой. Клейстъ писалъ въ тоже время свою „Битву Германа,“ требуя чтобы съ Наполеономъ поступили такъ, какъ Германъ поступилъ съ Варомъ.



Гильдебрантъ: Воинъ съ сыномъ.

„О чемъ трубятъ трубы? Гусары впередъ“ раздавалось въ воздухѣ. Пѣсня „Тотъ Богъ, кто желѣзо взростилъ“ возносилась къ небу оглушительными звуками. А черезъ короткое время тѣ же львы, которые побивали корсиканца у Лейпцига и мечтали съ Арндтомъ о великой единой отчизнѣ сдѣлались снова добродушными бюргерами, сидѣвшими въ своихъ миніатурныхъ королевствахъ и княжествахъ за стаканомъ пива и трубкой табаку. Это грустное время, которому дѣйствительность не доставляла никакого удовлетворенія, должно было неминуемо питать влеченіе къ прошлому. Великое прошлое осуществляло идеалы, недостижимые для настоящаго; оно сдѣлалось поэтому сокровищницей полузабытыхъ національныхъ традицій; разочарованное дѣйствительностью поколѣніе искало убѣжища въ томъ времени, когда еще существовало единое германское государство. Возвращеніе къ старинѣ было протестомъ противъ безцвѣтной, сѣрой дѣйствительности. Пѣвцы свободы съ ихъ преклоненіемъ передъ идеей отчизны смѣнились мечтателями объ исчезнувшемъ величіи средневѣковой Германіи. Они съ грустью вспоминали о тѣхъ дняхъ, когда рыцари завоевывали города и земли. Шенкендорфъ воспѣвалъ старыя церкви, рылся со священнымъ трепетомъ въ останкахъ героевъ и рыцарей, погребенныхъ въ часовнѣ, и написалъ стихотвореніе ко дню тысячелѣтія смерти Карла Великаго. Арндтъ, пѣвецъ патріотическихъ войнъ, со злобой нападалъ на „меркантильный вѣкъ“, протестовалъ противъ машинъ и пара. Захаріасъ Вернеръ написалъ пѣсню: „Да будетъ кличемъ боевымъ: воскресни старина!“

Романтическое теченіе открыло обширное поле для науки и поэзіи. Исторія старыхъ королевскихъ временъ возродилась со сказочнымъ блескомъ. Поэзія взяла посохъ странника, бродила по полямъ и долинамъ, или ѣздила верхомъ, съ прекрасными герцогинями на бѣлыхъ коняхъ. Ей встрѣчаются заколдованные духи земли: эльфы, феи и кобольды. Благоуханіе и чистые дѣтскіе восторги наполняютъ нѣжныя волшебныя сказки Тика, разсказы Клеменса Брентано, обаятельныя преданія о дѣдушкѣ Рейнѣ, о русалкахъ и хрустальномъ замкѣ въ глубинѣ зеленыхъ волнъ, заманчивыя картины, задумчиво ясныя, какъ лѣтніе вечера на Рейнѣ. Подобно поэтамъ рыцарскихъ временъ съ золотыми арфами въ рукахъ, Уландъ пѣлъ „о служеніи Богу, о мужествѣ храбрыхъ героевъ, о нѣжномъ чувствѣ любви, о сладкихъ весеннихъ чарахъ“. Еще теперь, въ долинахъ Рейна, среди развалинъ и замковъ на сѣрыхъ утесахъ, оживаетъ это царство романтической поэзіи въ таинственныхъ загадкахъ, скрытыхъ въ горахъ и долинахъ. Рейнъ и романтизмъ неразлучны.

Ни одинъ нѣмецкій городъ не былъ болѣе приспособленъ стать родиной романтическаго искусства, чѣмъ Дюссельдорфъ—тихій городъ на берегу зеленой рѣки, овѣянной старыми преданіями. Въ XV вѣкѣ, рядомъ съ Флоренціей, гдѣ развивалась богатая политическая и общественная жизнь, гдѣ огромныя



Зонъ: Дви Леоноры.

зданія, статуи и фрески занимали собой цѣлыя поколѣнія архитекторовъ, скульпторовъ и живописцевъ, существовала въ отдаленной гористой мѣстности Умбріи, въ странѣ чудесъ и видѣній, школа живописи, создавшая образъ Мадонны съ глубокими глазами и нѣжными чертами лица; единственнымъ предметомъ картинъ этой школы была мечтательная душевная тоска и нѣжность чувства. Такъ и въ XIX вѣкѣ, на ряду съ Мюнхенской школой и ея безчисленными памятниками, статуями и эпическо - драматической стѣнной живописью Корнеліуса, сочетавшаго „германскій духъ съ греческимъ, Фауста съ Еленой", создалась въ Дюссельдорфѣ сентиментальная лирическая живопись; она съ одинаковой нѣжностью изображала мадоннъ и соплеменниковъ Іереміи, рыцарей и разбойниковъ, цыганъ и монаховъ, русалокъ и монахинь. Въ техническомъ отношеніи и по внутреннему содержанію она дополняетъ Корнеліуса и назарейцевъ, — Корнеліуса тѣмъ, что она возродила живопись масляными красками, а назарейцевъ тѣмъ, что изъ двухъ основъ средневѣковой жизни, церкви и рыцарства, она отражала свѣтскую болѣе, чѣмъ церковную. Назарейцы-аскеты, склонные къ увлеченію древностью, Дюссельдорфцы же слащавы, сантиментальны.

Графъ Рачинскій и Фридрихъ фонъ Ухтрицъ (Friedrich von Uechtritz) очень интересно описали тогдашнюю жизнь въ Дюссельдорфѣ. Ихъ разсказы похожи на главу изъ Германіи Тацита. „Grand Dieu! bons et affectueux allemands!" воскликнулъ одинъ расчувствовавшійся парижскій критикъ, читая книгу графа, и поставилъ въ примѣръ своимъ собственнымъ соотечественникамъ, испорченнымъ римлянамъ, художникамъ, погрязшимъ въ парижской роскоши, эти честные нѣмецкіе нравы. Дюссельдорфская колонія художниковъ жила замкнуто, вдали отъ соблазновъ городской жизни и внѣ всякой связи съ окружающимъ міромъ. Живописцы видались только съ живописцами и только съ ними разговаривали. Они проводили время, дружно работая въ мастерскихъ и даже отдыхъ заключался только въ посѣщеніи мастерской того или другого изъ товарищей. Днемъ они работали, готовыя картины посылали въ союзъ художниковъ, а въ свободныя отъ работы часы развлекались скромными романтическими увлеченіями. Гильдебрандтъ собиралъ коллекцію жуковъ. Лессингъ любилъ охоту, собиралъ трубки и оленьи рога, и превратилъ маленькую комнату, гдѣ онъ жилъ вмѣстѣ съ сыномъ, въ жилище стараго лѣсничаго. Они считали, что политика портитъ характеръ и старались не нарушать мирнаго теченія жизни никакими злобами дня. Большинство не читали газетъ. Во время революціонныхъ движеній 1830 года они интересовались міровыми событіями только изъ опасенія, что война можетъ нарушить идиллію ихъ жизни. Послѣ дневной работы они отправлялись лѣтними вечерами въ „Stockkämpchen", ужинали тамъ кислымъ молокомъ, играли въ кегли или бѣгали взапуски.



Штейнбрюкъ: Женевьева.

Зимой они каждую субботу приходили ровно въ семь часовъ въ извѣстную кофейню и тамъ устраивался литературный вечеръ. Читали произведенія Тика и драмы Кальдерона и Лопе де Вега распредѣленныя по ролямъ, или же Ухтрицъ читалъ что нибудь изъ нѣмецкой исторіи, о крестовыхъ походахъ, о нѣмецкихъ императорахъ, о гусситскихъ движеніяхъ. Каждое воскресенье вечеромъ собирались у Шадова; туда приходило избранное общество — судья Иммерманъ, Феликсъ Мендельсонъ, Кортумъ, авторъ Іовсіады, ассесоръ фонъ Ухтрицъ и судебный прокураторъ Шназе, всѣ со своими семьями. Но наибольшимъ праздникомъ бывали для нихъ представленія въ театрѣ два раза въ недѣлю. Театръ, состоявшій подъ дирекціей Иммермана, былъ для молодыхъ художниковъ источникомъ ихъ лучшихъ вдохновеній. Нѣкоторые художники выступали, при содѣйствіи Иммермана, въ любительскихъ спектакляхъ, устраиваемыхъ въ домѣ Шадова; Дюссельдорфцы вдохновлялись впечатлѣніями, почерпнутыми не изъ жизни, а въ театрѣ. Ихъ живопись основана была не на жизненномъ опытѣ, а на книжномъ образованіи; они были образованными молодыми людьми изъ хорошаго общества и всѣ великія міровыя страданія переживались ими только на театральныхъ подмосткахъ.

Теодоръ Гильдебрантъ (Theodor Hildebrandt) былъ дюссельдорфскимъ Шекспиромъ; незадолго передъ тѣмъ появился Шлегелевскій переводъ Шекспира и Иммерманъ впервые поставилъ Шекспира на нѣмецкой сценѣ. Представленія шекспировскихъ драмъ въ Дюссельдорфѣ были настоящимъ праздникомъ. Во время директорства Иммермана, въ 1834—1837 г., представлены были втеченіе 15 вечеровъ Гамлетъ, Макбетъ, Король Іоаннъ, Король Лиръ, Венеціанскій купецъ, Ромео и Юлія, Отелло, Юлій Цезарь. Эти драмы опредѣлили собой сюжеты картинъ Гильдебрандта; онъ принималъ участіе въ постановкѣ Шекспира, а также выказалъ большое артистическое дарованіе, участвуя въ любительскихъ представленіяхъ Шекспира въ домѣ Шадова. Онъ очень рѣдко бралъ сюжеты изъ другихъ поэтовъ. Только въ иллюстраціяхъ къ Фаусту и въ „Остерегайтесь русалокъ“ онъ взялъ сюжетъ у Гёте, а въ „Разбойникахъ“ слѣдовалъ одному изъ распространенныхъ въ то время варіантовъ Ринальдо Ринальдини. Гильдебрантъ находился отчасти и подъ вліяніемъ Байрона, которымъ сильно увлекались всѣ живописцы дюссельдорфской школы.

Героинь Гёте, въ особенности Леоноръ писалъ въ краскахъ старикъ *Зонъ* (Sohn). *Эдуардъ Штейнбрюкъ* (Ed. Steinbrück) писалъ Женевьеву, Красную Шапочку, эльфовъ и русалокъ по Тику и Фукэ. Стилькъ (Stilke) изображалъ сцены изъ крестовыхъ походовъ и бралъ сюжеты изъ Вальтеръ-Скотта, а картины Плюддемана (Plüddemann) изъ жизни Колумба служили иллюстраціей къ драмамъ Клингемана и Рюккерта. Первыя произведенія Уланда создали моду на красавицъ рыцарскихъ временъ, грустно кивающихъ въ знакъ прощанія одинокому пастушку, на склепы, гдѣ покоится послѣдній въ роду рыцарь

и турниры, на которыхъ закалываются меланхоличные герои. Стихотвореніе Уланда „Любовное признаніе пастушка“:

На горной свободной вершинѣ
Обнявшись, стоимъ мы съ тобой.
Глядимъ на людей мы въ долинахъ,
А сами незримы толпой.

дало Бендеману сюжетъ для картины подъ тѣмъ же названіемъ.

Молодой художникъ Лессингъ заимствовалъ изъ одного стихотворенія Уланда сюжетъ первой прославившей его картины „Горе королевской четы“. Картина эта сдѣлала его имя сразу однимъ изъ извѣстнѣйшихъ въ нѣмецкомъ искусствѣ.

Отца и мать я видѣлъ,
Но безъ вѣнцовъ они,
И въ траурѣ сидѣли
Безъ дочери они.

Слѣдуя Бюргеру, онъ рисовалъ свою Леонору, конечно, въ такъ называемомъ средневѣковомъ костюмѣ, для того чтобы избѣжать неживописности одеждъ временъ семилѣтней войны. Онъ и Гильдебрандтъ написали также по изображенію „тоскующаго разбойника“, освѣщеннаго заходящимъ солнцемъ и размышляющаго съ высоты утеса о „паденіи рода человѣческаго“. Всѣ они кромѣ того увлекались Гогенштауфенами; это объясняется появленіемъ въ 1823 году исторіи Рамера, занимавшей тогдашнюю публику болѣе, чѣмъ въ свое время Исторія тридцатилѣтней войны Шиллера. Множество драмъ явилось плодомъ этого общаго увлеченія: въ 1825—29 году вышли въ свѣтъ „Фридрихъ Второй“ Иммермана, „Эццелино“ Эйхендорфа и Гогенштауфеновскій циклъ Раупаха, имѣвшій громадный успѣхъ на сценѣ.

Даже идиллическія и трогательныя сцены изъ Ветхаго Завѣта и еврейскихъ элегій тоже, очевидно созданы театральными впечатлѣніями. Назарейская школа большей частью вдохновлялась Новымъ Завѣтомъ, за исключеніемъ фресокъ въ домѣ Бартольди, гдѣ выборъ сюжетовъ опредѣлялся вѣроисповѣданіемъ заказчика. Дюссельдорфцамъ же былъ чуждъ духъ Евангелія. За исключеніемъ нѣсколькихъ картинъ Шадова на евангельскіе сюжеты и мечтательныхъ мадоннъ Дегера, Иттенбаха и Минтропа, большинство другихъ картинъ взяты изъ Ветхаго Завѣта, бывшаго въ то время также источникомъ многочисленныхъ драмъ. Гюбнеръ, всю свою жизнь любившій изображать идиллія и грустныя сцены, избралъ сказаніе о Воозѣ и Руѳи для первой большой картины, создавшей ему имя. Клингеманъ всю свою жизнь мечталъ написать драму изъ жизни Моисея, а Христіанъ Келлеръ написалъ картину „Младенецъ Моисей“. Подъ вліяніемъ Семирамиды Раупа, онъ перешелъ потомъ отъ библейскихъ героинь къ восточнымъ. Теодоръ Гильдебрантъ вдохновился для своей Юдиѳи Тиковской трагедіей того же имени.

Картина Керена, „Встрѣча Іосифа съ братьями“, была написана послѣ представленія въ Дюссельдорфѣ оперы „Іосифъ въ Египтѣ“. Столь же благодарный сюжетъ выбралъ Бендеманъ въ „Плачущихъ Іудеяхъ“ Кёльнскаго музея. Байронъ въ то время возбудилъ общій интересъ къ судьбѣ израильскаго племени своими „Еврейскими мелодіями“. Кромѣ того, популярности сюжета содѣйствовалъ успѣхъ драмы Ухтрица „Вавилоняне въ Іерусалимѣ“. Драма заканчивалась плачемъ Іереміи о вавилонскимъ плѣненіи іудеевъ:

Плачь о побѣжденныхъ въ дальнемъ Вавилонѣ,
Храмъ ихъ былъ разрушенъ, родина взята.
Плачь! Священной арфы отзвучали пѣсни—
Въ домѣ Божьемъ воцарился врагъ.

Позднѣйшія картины Бендемана, „Іеремія на развалинахъ Іерусалима" (1834 г.)—собственность германскаго императора—и „Вавилонское плѣненіе израильтянъ" (1872 г.),—берлинской національной галлереи, представляютъ варіаціи на ту же тему.

Живопись дюссельдорфской школы строго слѣдовала программѣ, изложенной Пютманомъ въ его книгѣ: живописецъ, по ученію Пютмана, можетъ заимствовать сюжеты изъ двухъ областей—изъ исторіи и изъ поэзіи. Можно избрать историческій фактъ или облечь въ осязательныя формы фантастическій сюжетъ. Исторія даетъ художнику выразительныя, характерныя фигуры—и даже менѣе даровитый художникъ можетъ написать вѣрную картину на историческій сюжетъ.

Если же художникъ вдохновляется поэзіей, то произведенія его хороши уже тѣмъ, что передаютъ въ наглядныхъ образахъ то, что прекрасно и дорого сердцу. Наибольшее сочувствіе вызываютъ однако, тѣ, историческіе и поэтическіе сюжеты, которые изображаютъ человѣческое страданіе во всѣхъ видахъ, начиная отъ будничной домашней заботы до нѣмой муки непоправимаго зла.

Гамма страданій, отъ меланхоліи до мучительной боли, стала спеціальностью дюссельдорфской школы. На первой ступени стоятъ картины, изображающія „обычное, но тяжкое страданіе родителей, оплакивающихъ смерть или горестную участь дѣтей". Лессинговская королевская чета оплакиваетъ смерть дочери; Агарь плачетъ, потому что она должна оставить Измаила въ пустынѣ, Женевьева—потому что спасительная лань слишкомъ долго заставляетъ себя ждать.

Горе любви воплощено въ Лессинговской Леонорѣ; страданія любящихъ при разлукѣ изображены въ „Ромео и Юліи" Зономъ и Гильдебрантомъ. Даже убійцы въ „Сыновьяхъ Эдуарда" скорбно глядятъ на свои жертвы. Іовъ плачетъ о гибели своей семьи; Гюбнеровская Руѳь—о томъ, что она должна разстаться съ плачущей матерью и слѣдовать за мужемъ. На картинѣ Стилька „Странники въ пустынѣ" люди огорчены тѣмъ, что ихъ лошадь изныаетъ отъ жажды; Колумбъ Плюддемана тоже печаленъ: онъ чувствуетъ, что недостоенъ быть избранникомъ Божіимъ и открыть Америку; Карлъ V на картинѣ Кидериха огорченъ тѣмъ, что онъ слишкомъ рано удалился въ монастырь и его мучаетъ тамъ тиканье часовъ. Гогенштауфены возбуждали, конечно, еще больше сожалѣній. Судьба прекраснаго Энціина, Манфреда и Конрадина будила въ сердцахъ глубокое состраданіе. Романтики создали типъ разбойника, сокрушающагося надъ порочностью міра. Люди дошли до такого презрѣнія къ филистерству, что стали видѣть въ противникахъ гражданскаго благоустройства, въ разбойникахъ, защитниковъ справедливости. Все зло по ихъ мнѣнію исходило отъ представителей власти и благородные разбойники призваны мѣнять существующее и возстановлять правду на землѣ. Союзниками разбойниковъ были браконьеры. Реформа законовъ охоты была въ то время единственнымъ скромнымъ требованіемъ народа отъ своихъ правителей и браконьеры естественно считались жертвами несправедливости и освободителями низшаго класса изъ когтей феодальной власти. Многочисленныя картины идеализируютъ браконьеровъ, падающихъ подъ выстрѣлами лѣсничихъ. Въ литературѣ это соотвѣтствуетъ пьесамъ Раупаха и подобнымъ произведеніямъ, гдѣ жизнь браконьеровъ рисовалась въ мелодраматическомъ видѣ.

Теперь, къ счастью, даже трудно себѣ представить настроеніе, создавшее всѣ эти произведенія. Они отдѣлены отъ нашей современности цѣлымъ міромъ измѣненныхъ идей. Теперешнему поколѣнію въ Германіи, выросшему среди бис-



Бендеманнъ: Бракъ Александра Македонскаго.

марковскихъ рѣчей о желѣзѣ и крови, трудно даже представить себѣ, что реалистической Германіи нашихъ дней предшествовала сантиментальная пора—не болѣе чѣмъ за два поколѣнія до нашего. Дюссельдорфцы, и въ этомъ ихъ историческое значеніе, — самые типичные представители сантиментальности. Общество, расплывавшееся въ слезахъ и мечтахъ, должно было естественно восторгаться всѣми этими рыцарями и кастеляншами, пажами, монахами и монахинями, то безмѣрно влюбленными, то безмѣрно благочестивыми, но всегда одинаково сантиментальными. Въ нихъ люди того времени узнавали свою плоть и кровь; то, что въ насъ вызоветъ лишь улыбку или пожиманіе плечъ, трогало ихъ до слезъ.

Техническая сторона дюссельдорфскихъ картинъ имѣетъ несомнѣнныя достоинства. Конечно, Бендеманъ не достигъ „микельанджеловскаго величія" и колоритъ Зона очень сильно отличается отъ тиціановской мягкости красокъ. Но сравнительно съ односторонностью стѣнной живописи въ Мюнхенѣ, живопись масляными красками въ Дюссельдорфѣ представляется уже шагомъ впередъ. Дюссельдорфцы первые въ Германіи пытались снова научиться живописи. Послѣ крайней художественной разбросанности, которая господствовала при Корнеліусѣ, при Шадовѣ началось время серьезнаго ученія и добросовѣстнаго стремленія одолѣть техническія трудности. Дружеское соревнованіе художниковъ привело къ удивительнымъ результатамъ и дало дюссельдорфскимъ живописцамъ перевѣсъ надъ всѣми тогдашними нѣмецкими школами.

Они заполонили искусство и жизнь; они повсюду бросались въ глаза: на стѣнахъ, картинахъ, гравюрахъ и литографіяхъ, даже въ раскрашенныхъ дешевыхъ картинкахъ. На диванныхъ подушкахъ вышиты были влюбленныя рыцарскія парочки или молящіяся монахини. Ступая на коверъ, нога попирала благородныхъ охотниковъ, верхомъ на лошади, съ соколомъ въ рукахъ. Они же были изображены на портсигарахъ и платкахъ, на дорожныхъ мѣшкахъ; путешественникъ возилъ ихъ всюду съ собою.

И все-таки ихъ картины не стали жизнеспособными художественными произведеніями; въ нихъ слишкомъ много шаблоннаго идеализма, который дѣлаетъ почти всѣ тогдашнія произведенія искусства невыносимыми современному вкусу. „Идеальная линія красоты" превратила всѣ фигуры въ безкровныя тѣни, въ условныя театральныя фигуры. Какъ для Корнеліуса философія, такъ для дюссельдорфцевъ поэзія стала Ноевымъ ковчегомъ. Интересъ, возбуждаемый поэтами, былъ ихъ союзникомъ; общее поэтическое содержаніе возмѣщало недостаточность художественнаго интереса. Безъ опоры въ поэзіи, ихъ сла-

щаво-вялыя фигуры не имѣли бы никакого значенія; ибо во всѣхъ этихъ выдуманныхъ короляхъ, фантастическихъ рыцаряхъ, герояхъ и театральныхъ принцессахъ не оставалось послѣ идеалистической ретуши ничего жизнеспособнаго. Все становилось условнымъ, обобщеннымъ, схематичнымъ. Короля изображали всегда рыцаремъ въ черномъ вооруженіи, съ длинной бородой и въ пурпурной мантіи, королева изображалась или гордой и повелительной, съ темными волосами, или кроткой и нѣжной, съ бѣлокурыми волосами. Въ сценахъ, взятыхъ изъ поэмъ, участвующіе намѣчены были всегда въ самыхъ общихъ чертахъ: героиня была или брюнетка въ красномъ платьѣ, съ бѣлыми рукавами, или кроткая блондинка въ соотвѣтствующемъ свѣтлолиловомъ платьѣ, одна съ пышной фигурой, другая нѣжная, тонкая. Мужчины имѣли непремѣнно темный цвѣтъ лица, женщины бѣлый, юноши розовый. Рыцари носили серебряные шлемы съ перьями или безъ нихъ, съ поднятымъ или опущеннымъ забраломъ и сидѣли большей частью на неестественныхъ коняхъ, или слишкомъ воздушныхъ, или чрезмѣрно тяжелыхъ. Чувства изображались только самыя общія— честь, вѣрность, любовь, а такъ какъ геройство и полнота чувствъ чисто нѣмецкія національныя добродѣтели, то герои на картинахъ убивали своихъ противниковъ съ выраженіемъ сантиментальной кротости на лицѣ. Даже разбойники были образцами благородства и добронравія. Дюссельдорфскіе идеалы красоты сводились къ мягкимъ, граціознымъ, неопредѣленнымъ линіямъ, къ уклоненію отъ всего мужественнаго и рѣзкаго, энергичнаго и характернаго—всего, что напоминало природу. Они не слѣдовали указанію Леонардо и въ дѣтствѣ не питались молокомъ матери природы; они почитали ее лишь какъ почтенную тетушку; природа же мстила имъ за это пренебреженіе безплодностью и схематичностью ихъ образовъ. Къ тому же боязнь попасть въ глупое положеніе не позволяла имъ быть смѣлыми хотя бы и въ ошибкахъ. Картины ихъ поэтому нельзя ни хвалить, ни порицать, нельзя ни одобрять ихъ, ни негодовать, но слѣдуетъ отнестись къ нимъ безъ гнѣва и пристрастія, съ полнымъ равнодушіемъ.



IX.

Завѣты нѣмецкаго романтизма.

Двумъ болѣе молодымъ художникамъ удалось достигнуть той цѣли, которая лишь очень туманно рисовалась Корнеліусу и дюссельдорфцамъ. По странной игрѣ случая, крупнѣйшій представитель монументальнаго искусства въ Германіи XIX вѣка вышелъ изъ дюссельдорфской школы, а лучшій изъ романтиковъ— изъ мюнхенской.

Альфреду Ретелю (Alfred Rethel) поручено было написать фрески для ахенской императорской залы. Ему было въ то время 24 года; онъ учился сначала въ дюссельдорфорской академіи, потомъ у Фейта во Франкфуртѣ. Но въ его фрескахъ нѣтъ слѣда ни дюссельдофорской, ни назарейской школъ. Въ нихъ возвеличены и очень жизненно представлены подвиги Карла Великаго, родоначальника нѣмецкихъ правящихъ династій. Ретель изучилъ сильный и рѣзкій стиль Дюрера, но видѣлъ въ немъ лишь родственнаго по духу художника. Ни Корнеліусъ, ни Шноръ не изображали въ такихъ твердыхъ чертахъ древне германскихъ героевъ и погибшее величіе времени императоровъ, великое прошлое, желѣзное средневѣковье.

Какъ простъ въ своемъ геройствѣ великій побѣдитель саксовъ на картинѣ Ретеля, какъ величественно и благородно вступаетъ онъ въ завоеванную Павію. Какимъ непреклоннымъ и непобѣдимымъ воиномъ бросается онъ на мавровъ, столпившихся вокругъ своихъ колесницъ съ идолами. Какимъ глубокимъ значительнымъ взглядомъ смотритъ онъ, мертвый, на молодаго императора Оттона, который спустился въ фамильный склепъ и съ ужасомъ остановился передъ тѣломъ великаго предка. Во всѣхъ этихъ фрескахъ нѣтъ ни тѣни условности, позы, нагроможденности. Все просто, ясно, выдержано. Только самое необходимое изображено лапидарнымъ стилемъ. Въ его разсказѣ нѣтъ ни одной черты, которая бы не была необходимой, онъ никогда не жертвуетъ внутреннимъ значеніемъ ради какой нибудь внѣшней красоты. Формы у него строгія и опредѣленныя, какъ сама фабула; онъ рисуетъ твердыми линіями, какъ писатель, заботящійся о выразительности и о краткости фразъ и словъ. Удивительна опредѣленность содержанія въ картинахъ, вполнѣ понятныхъ безъ комментаріевъ, и непосредственность передачи. Содержанію



Альфредъ Ретель.

вполнѣ соотвѣтствуетъ исполненіе въ краскахъ. Очень жаль, что Ретель самъ написалъ въ краскахъ только четыре наброска и предоставилъ исполненіе остальныхъ живописцу Керену, который разбилъ цѣльность цикла исканіемъ красочныхъ эфектовъ.—Въ картинахъ самого Ретеля простота колорита соотвѣтствуетъ характеру рисунка. Въ живописи Ретеля тоже есть нѣчто сильное и желѣзное, неподвижное и мрачное. Для его стиля уголь пригоднѣе кисти. Но всетаки и не будучи колористомъ, онъ очень свободно владѣлъ красками, никогда не поступался требованіями вкуса и всегда съ удивительной твердостью достигалъ простыхъ, но сильныхъ эффектовъ. При всей своей большой простотѣ онъ былъ человѣкомъ, который могъ бы создать монументальное нѣмецкое искусство. Но такова трагическая судьба Германіи: Генрихъ фонъ Клейстъ, величайшій нѣмецкій поэтъ послѣ классической эпохи, призванный создать новый драматическій стиль, кончилъ самоубійствомъ, а Альфредъ Ретель—безуміемъ. Ему еще не было сорока лѣтъ, когда онъ сошелъ съ ума; онъ гулялъ затѣмъ по дюссельдорфскому придворному саду, рядомъ со служителемъ, собирая камушки по дорогѣ.

Помимо ахенскихъ фресокъ, два цикла рисунковъ обезпечиваютъ ему безсмертіе: это „Переходъ Ганнибала черезъ Альпы“ и „Пляска Смерти“. Въ рисункѣ и въ стѣнной живописи онъ одинаково силенъ и выказалъ ту же мужественность и рѣзкость стиля. Геройская толпа карфагенцевъ остановилась въ ужасѣ, но съ рѣшимостью, у подошвы страшнаго горнаго перехода. Передъ ними высятся крутые обрывы, покрытые снѣгомъ и льдомъ. Начинается приступъ, борьба съ дикими горцами, которые какъ звѣри перепрыгиваютъ черезъ ледяныя пропасти. Вотъ люди, лошади, слоны падаютъ въ глубину; одни падая зацѣпились за деревья, другіе летятъ въ бездну. Наконецъ передніе ряды достигли вершины и геройская фигура полководца гордо указываетъ измученнымъ воинамъ на разстилающуюся вдали Италію.

Во второмъ его произведеніи уже чувствуется безуміе. Фантазія Ретеля собрала обильную жатву въ 1848 году, когда политическая буря пронеслась по всѣмъ европейскимъ странамъ. Тогда онъ рисовалъ свою „Пляску Смерти“; всѣхъ уравнивающая смерть увлекаетъ бѣдную толпу на баррикады. Со времени Дюрера и Гольбейна нѣмецкое искусство чувствовало особенное влеченіе къ загробному міру, къ изображенію вторгающагося въ жизнь ужаса смерти. Ретель, какъ и его предшественники, любилъ все демоническое и для воплощенія своихъ фантазій предпочиталъ всему другому рѣзкость и простоту контуровъ старонѣмецкихъ гравюръ. Прежде всего изображена смерть въ образѣ революціоннаго героя. Она подъѣзжаетъ на конѣ къ городу въ видѣ палача, съ сигарой въ зубахъ, съ косой въ рукѣ. Она неуклюже сидитъ въ сѣдлѣ, а платье и высокіе сапоги болтаются на костяхъ. Переодѣтая шарлатаномъ, смерть возбуждаетъ у кабака народъ противъ властей, чтобы потомъ собрать


Ретель: Низверженіе Ирменэейли.

себѣ жатву на баррикадахъ. Она гордо и бодро стоитъ въ образѣ генерала на полѣ битвы, со знаменемъ въ рукѣ, и пули солдатъ ударяются о скелетъ, не нанося ему вреда. Но спутники смерти не такъ неуязвимы, какъ она; картечь сметаетъ ихъ съ баррикадъ. Битва кончилась, и торжествуя, съ лавровымъ вѣнкомъ на черепѣ, съ побѣдоносной насмѣшкой во взорѣ, смерть поднимается на баррикады, гдѣ умнрающіе корчатся въ предсмертныхъ судорогахъ н дѣти плачутъ надъ павшнмн отцами. Гравюра „Смерть душнтельннца"—нллюстрація къ разсказу о внезапной вспышкѣ холерной эпидеміи на одномъ парижскомъ маскарадѣ. Въ ужасѣ танцоры и музыканты спѣшатъ оставить залу. Только призракъ, похожій на мумію, сама холера, ужасная на видъ, сидитъ неподвижно на своемъ мѣстѣ н держнтъ побѣдный бнчъ какъ скипетръ въ костлявой рукѣ. Смерть, одѣтая въ домино, играетъ двумя костями какъ на скрнпкѣ, и подъ страшные звуки ея музыки вертятся и корчатся люди, упавшіе на полъ въ корчахъ съ искаженными чертами выглядывающимн нзъ подъ шутовскихъ масокъ. Въ этихъ картинахъ есть нѣчто похожее на днкій горячечный бредъ Гофмана, нервность и сатаннзмъ Фелнсьена Ропса, но вмѣстѣ съ тѣмъ есть и нѣчто положительное, мужественное и необычайно сосредоточенное, уравновѣшенное и правильное по формѣ, напомннающее прежнихъ нѣмецкихъ мастеровъ. Циклъ заканчивается трогательнымъ примиреніемъ: на высокой башнѣ, озаренной лучамн заходящаго солнца, спокойно заснулъ послѣднимъ сномъ старый прнвратникъ въ своемъ креслѣ; онъ сложнлъ сухія рукн какъ бы для молитвы, тнхій покой лежнтъ на добрыхъ старыхъ, набожныхъ чертахъ. Морщины на рукахъ говорятъ о долгой работѣ, страданіяхъ и жаждѣ избавленія. Усталый старнкъ свершилъ и паломничество для спасенія души—на стѣнѣ виснтъ шляпа и посохъ странника. Теперь, наконецъ, прншла смерть. Это тотъ же знакомый по прежнимъ картинамъ скелетъ, но безъ злобной насмѣшки, а съ глубоко серьезнымъ, участлнвымъ выраженіемъ лица. По неподражаемому мастерству, съ какимъ придано головѣ скелета выраженіе то насмѣшкн, то ледянаго равнодушія, то сочувствія, Ретель стоитъ на одинаковой высотѣ съ Гольбейномъ. Смерть, дьявольская насмѣшница для другихъ,—для стараго звонаря она желанный, добрый другъ. Тнхо и благоговѣйно смерть исполняетъ работу, которую такъ часто прежде дѣлалъ старнкъ, сопровождая торжественнымн звукамн колокола разставаніе земнаго странника съ жизнью. Ретелю самому прншлось еще много лѣтъ ждать средн мрачной ночн, окутавшей его разумъ, пока прншла смерть и, какъ другъ, ударнла въ колоколъ и для него.

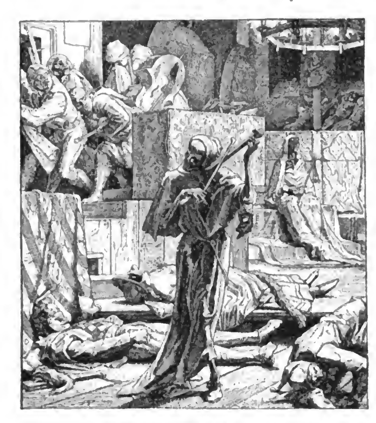
Теперь мы приступаемъ къ самому замѣчательному изъ всѣхъ художниковъ той поры, къ вѣрному рыцарю средневѣковой „Дамы Авантюры".

„*Швиндъ* (Schwind), вы геній и романтнкъ". Съ этнмъ стереотипнымъ

комплиментомъ король Людвигъ обращался къ художнику каждый разъ, когда являлся къ нему въ мастерскую— и ничего не покупалъ. И съ той же правильностью, какъ говорятъ, Швиндъ, сидя у мольберта и дымя трубкой послѣ ухода своего державнаго посѣтителя, ворчалъ на короля. Эта черта крайне характерна для Швинда. Чуждый карьеризма, онъ былъ истиннымъ художникомъ въ каждомъ своемъ помыслѣ. В. Г. Риль разсказываетъ цѣлый рядъ интересныхъ эпизодовъ; ихъ необходимо нужно знать, чтобы понимать Швинда, этого счастливаго, стихійнаго художника. Онъ выдѣляется изъ группы философствующихъ, „мыслящихъ“ художниковъ своего времени оригинальнымъ, блестящимъ талантомъ, и неистощимымъ остроуміемъ. Одинъ эстетикъ привѣтствовалъ его однажды, какъ „создателя новаго чисто нѣмецкаго идеальнаго романтическаго искусства“. „Чисто нѣмецкое идеальное искусство!“ повторилъ Швиндъ медленно, взвѣшивая каждое слово: „Знаете ли, сударь, по моему бываютъ только двоякаго рода картины — проданныя и не проданныя, и проданныя я люблю гораздо больше. Вотъ вся моя эстетика“. Разсказываютъ также, что къ нему пришелъ какой-то дилетантъ изъ высшаго общества и попросилъ его взять къ себѣ въ ученіе на нѣсколько дней и преподать ему главнымъ образомъ свое удивительное умѣніе владѣть карандашомъ. Швиндъ отвѣтилъ: „для этого не нужно многихъ дней, г. баронъ, я разскажу вамъ въ три минуты, какъ я работаю и могу тотчасъ же дать желаемый вами урокъ. Вотъ моя бумага—замѣтьте, пожалуйста, я покупаю ее у Бюлингера, Резиденцштрассе, 6 а вотъ мои карандаши—А. В. Фаберъ. Я покупаю ихъ у Андреаса Каута, Кауфингерштрассе, 10. Въ томъ же магазинѣ я купилъ эту резинку, которую, впрочемъ, мало употребляю. Гораздо чаще мнѣ бываетъ нуженъ этотъ перочинный ножикъ для очинки карандашей. Онъ купленъ у Треша, Динергассе, 10. Очень рекомендую этого поставщика. Когда все это собранно лежитъ на столѣ, и когда въ головѣ у меня появляется нѣсколько мыслей, я сажусь и начинаю рисовать. Вотъ все, что я могу вамъ сказать“. Однажды онъ просилъ, чтобы его украсили какимъ-нибудь орденомъ, потому что ему „стыдно ходить нагишемъ среди обвѣшанныхъ звѣздами товарищей“. Когда же онъ получилъ рыцарскій крестъ, онъ вознегодовалъ. „Одинъ только разъ я его надѣлъ, говорилъ онъ, при послѣднемъ новогоднемъ пріемѣ у короля, но клянусь, что больше никогда туда не потащусь. Прежде хоть бывали красивыя королевы, прекрасныя придворныя дамы смѣялись надъ нашимъ братомъ; продѣлывать же эту глупость среди одиихъ мужчинъ совершенно невыносимо“. Иногда онъ злился, узнавая про заказы, полученные другими художниками, но добродушно прибавлялъ при этомъ: „я ужасно завистливая скотина“! Страшно вспыльчивый, онъ могъ въ припадкѣ гнѣва наговорить много лишняго, но черезъ минуту забывалъ сказанныя грубости. Во всемъ этомъ проявлялась его чистая душа и наивность, дѣлающая его истиннымъ художникомъ. Швиндъ единственный человѣкъ въ своемъ родѣ,



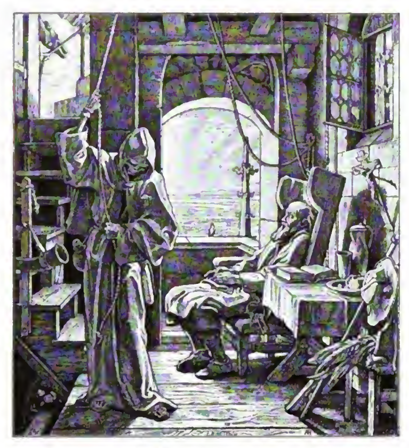
Ретель: Императоръ Оттонъ въ склепѣ Карла Великаго.



Ретель: Изъ „Пляски смерти“.

послѣдній романтнкъ н одно изъ самыхъ свѣтлыхъ явленій нѣмецкаго нскусства. Только онъ одинъ былъ свободенъ отъ болѣзненной, фальшивой романтикн, отъ стремленія спастн нскусство возвратомъ къ непонятому сантнментально - шаблонному средневѣковью. Въ немъ живъ былъ забытый и незабвенный міръ красоты, воссозданный романтизмомъ. Другіе *искали* синій цвѣтокъ, Швнндъ нашелъ его, н „чары волшебныхъ ночей“, воскреслн въ его пронзведеніяхъ во всей сказочной красѣ. Онъ воплотнлъ романтическій идеалъ въ жнвопнси, также какъ Веберъ въ музыкѣ н, подобно „Фрейшютцу“, его пронзведенія будутъ вѣчно жнть. Онъ часто говорилъ о русалкахъ, гномахъ и лукавыхъ кобольдахъ, какъ о живыхъ существахъ. Когда онъ однажды гулялъ въ долннѣ св. Анны, вблизн Эйзенаха, н одинъ нзъ его друзей замѣтнлъ ему шутя, что здѣсь въ самомъ дѣлѣ дорога какъ бы сдѣлана подземнымн духамн, Швиндъ отвѣтилъ вполнѣ серьезно: „Развѣ вы не вѣрите въ нихъ? *Я* вѣрю“. Онъ жнлъ въ мірѣ легендъ и сказокъ. Еслн когда либо у колыбелн смертнаго стояла фея, то это было навѣрное у колыбелн Швннда. Онъ всю жнзнь вѣрилъ въ свою фею н мечталъ о ней. Швнндъ роднлся тамъ, гдѣ пѣлъ Нейндгардъ нзъ Нейенталя, гдѣ жилъ Каленбергскій священникъ. Его воображеніе на всю жизнь сохранило образъ Германін, осѣненной старымн германскнмн дубами: около нсточнлковъ н вдоль рѣкъ бродятъ эльфы въ длнннмхъ бѣлыхъ одѣяніяхъ, тянущихся за ннмн по роснстой травѣ. Въ горахъ живутъ гномы, въ горныхъ ущельяхъ купается Мелюзина. Въ картинахъ Швннда возрождаются средніе вѣка, но не въ блѣдномъ мертвенномъ свѣтѣ, а въ свѣжемъ дыханін живой дѣйствительностн.

Особенность Швинда заключается въ томъ, что будучн романтнкомъ, онъ въ то же время вполнѣ сынъ своей роднны — Вѣны. Это городъ красивыхъ женщннъ, пѣсенъ н вальсовъ. Есть что-то мягкое, нѣжное н чувственное въ атмосферѣ Вѣны. Пѣснн н танцы какъ бы застыли въ воздухѣ н нуженъ только чей нибудь зовъ, чтобы разбуднть нхъ. Вѣна скорѣе мѣсто наслажденія, чѣмъ работы, мечтаній, чѣмъ трезвой дѣятельностн разума. Сыномъ этого города былъ Морнцъ Швиндъ. Это видно по женственному характеру его живопнсн, по его мелоднчностн и ритмнчностн. Онъ началъ съ музыкн. Среди общаго увлеченія звукамн и пѣснямн Швинду трудно было сразу отлнчнть, въ чемъ его призваніе. Онъ былъ всю жнзнь поклонникомъ женской красоты, н нн однпъ художникъ того временн не создавалъ болѣе миловндныхъ женскихъ образовъ, существъ дѣвственно граціозныхъ. Вмѣсто богинь, героннь н святыхъ, родомъ



Ретель: Изъ „Пляски смерти“.

изъ Италіи временъ cinquecento, Швиндъ создалъ образцы современной женственной красоты. Группа женщинъ въ „Рыцарѣ Куртѣ“ граціозна въ современномъ смыслѣ слова вплоть до движенія одѣтыхъ въ перчатки рукъ. Онъ былъ живописцемъ рыцарской любви. Въ его картинахъ чувствуется вѣяніе женскаго идеала Вальтера фонъ-деръ-Фогельвейде:

> Благоуханны и цвѣтамъ подобны чистыя жены;
> Ничего нѣтъ столь сладостнаго
> Ни въ воздухѣ, ни въ поляхъ, ни въ зеленыхъ лугахъ.

Швиндъ упражнялся также въ стѣнной живописи и очень неровенъ въ своихъ фрескахъ. Онъ всю свою жизнь жаловался на то, что ему не давали большихъ заказовъ. Но это было въ сущности счастьемъ для него: такой художникъ, какъ онъ, можетъ исполнять только свои собственные замыслы; точно такъ же, какъ поэтъ не можетъ писать по заказу хорошихъ стиховъ. Цѣлый рядъ стѣнныхъ картинъ,— тиковская комната и карнизъ съ фигурами въ Габсбургскомъ залѣ новаго дворца въ Мюнхенѣ, фрески въ залѣ искусствъ и въ залѣ засѣданій первой Палаты сословій въ Карлсруэ, фрески въ замкѣ Гогеншвангау, даже картины въ фойэ вѣнской оперы — всѣ онѣ могутъ быть исключены изъ произведеній Швинда безъ всякаго ущерба для его значенія. Только тогда, когда самый сюжетъ позволялъ ему держаться простаго сказочнаго тона, онъ становился обаятельнымъ и въ стѣнной живописи. Сцены изъ жизни св. Елизаветы въ Вартбургѣ справедливо считаются лучшими произведеніями Швинда. Какъ Ретель въ области героизма, такъ и Швиндъ въ своихъ сказочно романтическихъ картинахъ воплотилъ современной ему идеалъ стѣнной живописи. Картины его нѣсколько напоминаютъ блѣдныя по краскамъ картинки для волшебнаго фонаря; онѣ выдержаны



Морицъ Швиндъ.

въ стилѣ геральдическихъ фигуръ на стѣнахъ и цвѣтныхъ расписанныхъ стеколъ времени романскаго искусства и ранней средневѣковой готики. И все-таки каждая линія этихъ картинъ обаятельна, какъ все, что писалъ Швиндъ. У него нѣтъ рѣзкихъ контрастовъ, нѣтъ страстнаго возбужденія въ лицахъ. Благодаря отсутствію всякихъ ландшафтныхъ украшеній и едва замѣтной перемѣнѣ простыхъ орнаментовъ фона, событія отдѣляются отъ дѣйствительности. Въ первой картинѣ пестрыя птицы играютъ въ розовыхъ кустахъ орнамента. Въ сценѣ на фонѣ подинмается Вартбургъ. На заднемъ планѣ картины, въ вѣтвяхъ оголенныхъ зимнихъ деревьевъ надъ скромной кельей, гдѣ умираетъ Елизавета, размѣстились поющіе ангелы. Во всѣхъ картинахъ Швинда въ Вартбургѣ чувствуется душевная ровность древнихъ германцевъ, дыханіе мира, шелестъ ангельскихъ крыльевъ.

Швиндъ, какъ и Ретель, одинъ изъ немногихъ тогдашнихъ художниковъ, съумѣвшихъ сохранить полную независимость по отношенію къ великимъ итальянскимъ мастерамъ. „Я отправился въ Сикстинскую часовню",— разсказывалъ Швиндъ, вспоминая свое путешествіе въ Римъ,— „поглядѣлъ на Микэль-Анджело и, вернувшись домой, продолжалъ работать надъ рыцаремъ Куртомъ. Моя теперешняя картина, хотя сюжетъ ея совершенно безумный, доставляетъ мнѣ много радости. Я очень люблю писать деревья, цвѣты и старыя стѣны, а на этой картинѣ ихъ множество. Будетъ на ней даже всадникъ въ полномъ вооруженіи. Ну такъ что же? *Отъ себя все равно не уйдешь. Живя и работая въ Мюнхенѣ, я понялъ, что только то, что волнуетъ душу и чѣмъ она волнуется, составляетъ истинное призваніе всякаго, въ комъ есть вообще призваніе. Въ непроизвольномъ увлеченіи и въ подчиненіи ему заключается истинное искусство. Deus in nobis*". Поэтому молодому художнику слѣдуетъ быть очень осторожнымъ въ изученіи музеевъ. Обыкновенно ходятъ туда, гдѣ собрано много произведеній прежнихъ мастеровъ. Въ галлереяхъ сразу и въ перемежку глядятъ на картины всевозможныхъ школъ разныхъ временъ. Количество картинъ должно подавить молодаго художника а всевозможныя качества различныхъ направленій и временъ разроютъ почву вокругъ его зарождающагося призванія, точно такъ же, какъ если бы пятьдесятъ климатовъ имѣли вліяніе на *одно* растеніе; они помѣшали бы его развитію, возможному только въ *одномъ* соотвѣтствующемъ климатѣ. „*Особенно вредно подражать итальянцамъ; они большей частью заставляютъ измѣнять своему призванію.* Я это ясно понялъ, разсматривая въ алтарѣ Кельнскаго собора новую картину Овербека. Можетъ быть, я говорю слишкомъ рѣзко, и не имѣю на это права, но мнѣ кажется, что всякій художникъ *непремѣнно собьется съ пути, если забудетъ свой родной языкъ. Подражаніе латинскому искусству опасный*



Швиндъ: Изъ „Сказки о семи вöронахъ“.

глухой переулокъ, въ который попало наше искусство. Мой „Рыцарь Куртъ", былъ объявленъ картиной въ старо-нѣмецкомъ вкусѣ и это считалось ея приговоромъ. А между тѣмъ, это менѣе всего позоръ, а скорѣе истинный путь для нѣмецкаго искусства. Мой родъ живописи вполнѣ національный; основа его — живопись на стеклѣ".



Швиндъ: Изъ фресокъ въ Вартбургѣ.

Въ произведеніяхъ Швинда, казалось, воскресъ старый нѣмецкій художникъ въ родѣ Альбрехта Альтдорфера. Въ поэтичныхъ ландшафтныхъ и сказочныхъ картинахъ, собранныхъ графомъ Шакомъ въ своей галлереѣ и доставляющихъ множеству посѣтителей тихое наслажденіе, Швиндъ выказалъ себя съ наилучшей стороны.

Но и въ его картинахъ замѣтны слабости его времени. Въ сравненіи съ Дюреромъ онъ кажется даровитымъ дилетантомъ. Въ фигурахъ его часто встрѣчаются пустыя и мертвыя мѣста, движенія остаются непонятными и кукольными, колоритъ довольно слабъ. На вершинѣ будущей художественной эпохи, можетъ быть, появится живописецъ, который соединитъ съ національнымъ сказочнымъ настроеніемъ Швинда бурный демонизмъ красокъ Бёклина. Къ этому, быть можетъ, придетъ новая нѣмецкая живопись, которая начнется послѣ Франца Штука.

Швиндъ въ техническомъ отношеніи принадлежитъ къ эпохѣ преобладанія рисунка надъ красками, по тонкости чувства онъ вполнѣ современный намъ человѣкъ. Едвали иностранецъ можетъ понять величіе Швинда по его картинамъ, но ихъ воспроизведенія въ гравюрахъ нравятся всякому. Геліогравюра позволяетъ догадываться о томъ, что въ оригиналѣ не выполнено. Она возбуждаетъ душу къ дальнѣйшему творчеству, показываетъ, чѣмъ бы Швиндъ сталъ, еслибы жилъ въ наше время. Въ его картинахъ раскрывается цѣлый міръ сказочной красоты и поэзіи, волшебный садъ, наполненный благоуханіемъ синяго цвѣтка поэзіи. Графъ фонъ Глейхенъ, горный духъ Рюбецаль, бродящій по дикимъ горнымъ мѣстамъ, отшельникъ, танцующіе эльфы, лѣсной царь, рыцарь и русалка—всѣ они проникнуты волшебной поэзіей романтизма и глубокимъ чувствомъ безъ малѣйшей слащавости; въ образахъ Швинда чувствуется настроеніе старинныхъ нѣмецкихъ сказокъ и рѣзкость Ганса Мемлинка, но вмѣстѣ съ тѣмъ они отражаютъ тонкіе оттѣнки современныхъ чувствъ. Мужчины на картинахъ Швинда сильны и отважны, женщины нѣжны, благородны и обаятельны; дѣвственная чистота отмѣчаетъ все творчество чистаго и безмятежно веселаго художника. Его современники изобрѣтали всякія *системы* съ цѣлью вернуть



Шиндъ: Изъ фресокъ въ Вартбургѣ.

искусство къ классицизму. Сравнительно съ ними творчество Швинда наивно. Въ немъ нѣтъ ни ханжества, ни пустой декоративности. Въ противоположность ученымъ трактатамъ школы Корнеліуса, Швиндъ впервые показалъ, что для художественнаго произведенія важно не количество вложеннаго въ него знанія, а характеръ отраженнаго въ немъ чувства. При всей неровности, неправильности рисунка, при всѣхъ своихъ слабостяхъ Швиндъ обаятеленъ своей вдохновенностью, тѣмъ, что его картины созданы поэтическими грезами, а не холодно составлены по правиламъ. Въ нихъ бьется человѣческое сердце, очень нѣжное и отзывчивое. Этимъ онъ сохранилъ обаяніе для нашего времени и тѣсно связанъ съ новымъ искусствомъ. Онъ не былъ подражателемъ, бездушнымъ переписчикомъ, приготовляющимъ скучные школьные уроки по старымъ прописямъ. Онъ говорилъ языкомъ своего времени и первый отдѣлался отъ предубѣжденія противъ современнаго костюма. Въ „Симфоніи" онъ съумѣлъ воспользоваться для общей фантастической картины даже моднымъ бальнымъ платьемъ дѣвицы Геценекеръ и чернымъ фракомъ Франца Лахнера. „Если можно изображать человѣка въ желѣзной печкѣ—это называется вооруженнымъ рыцаремъ, — то еще проще представить человѣка во фракѣ. Вообще можно писать все, что хочешь, съ тѣмъ, однако, чтобы стремиться къ возможному для своихъ силъ". Только благодаря такому пониманію современности романтизмъ такъ полно воплотился въ произведеніяхъ Швинда. Онъ былъ человѣкомъ своего времени, отзывчивымъ на всякое проявленіе современности, и потому съумѣлъ отразить и всѣ родственныя черты прошлаго. Для него старыя сказки не были ученымъ археологическимъ вздоромъ, а частью его собственной души; онъ изображалъ ихъ съ бóльшею чуткостью и рѣзкостью, чѣмъ кто либо до него. Онъ видѣлъ ихъ по иному, взоръ его былъ обостренъ *тоской* о минувшемъ. Въ „Свадебномъ путешествіи" онъ окуталъ современность поэзіей чистаго романтизма и въ то же время романтизмъ его проникнутъ чувствомъ дѣйствительности. Въ его сказочныхъ картинахъ чувствуется вѣяніе давно ушедшей первой юности человѣчества и вмѣстѣ съ тѣмъ въ нихъ есть общее съ новѣйшимъ декадансомъ. Онъ отличается отъ Бёрнъ Джоиса, Пювисъ де Шаванна и Густава Моро очень несовременнымъ качествомъ— цвѣтущимъ здоровьемъ. Онъ еще дѣтски наивенъ, свободенъ отъ элегической тоски и усталой примиренности, явившейся въ міръ лишь съ концомъ XIX



Швиндъ: Пустынникъ ведетъ коней на водопой.

вѣка. Но что касается современной тоски, которая ищетъ исхода изъ нервнаго, безцвѣтнаго времени, изъ прозы будничной жизни въ забытомъ прошломъ, въ томъ времени, когда человѣкъ безмятежно жилъ въ блаженномъ единеніи съ природой—эту тоску и это влеченіе Швиндъ почувствовалъ однимъ изъ первыхъ и отразилъ его въ своихъ картинахъ. Онъ является нашимъ современникомъ уже потому, что настроеніе его картинъ выражается въ пейзажѣ. Онъ пейзажистъ по природѣ, почти въ духѣ Бёклина, для котораго настроеніе, возбуждаемое природой, претворяется въ пониманіе жизни. Картины Швинда говорятъ о покоѣ и тишинѣ нѣмецкихъ лѣсовъ, о лѣтней ночи: воздухъ недвижимъ, ни одинъ листъ не шелохнется. Одинокому путнику, идущему вдоль дороги, поднимающіеся туманы кажутся бѣлыми покрывалами эльфовъ, а морскія волны, окаймленныя золотомъ, превращаются въ свѣтлые волосы русалокъ, играющихъ въ лунномъ свѣтѣ на своихъ арфахъ. Въ его ландшафтахъ больше чувства и любви, чѣмъ наблюдательности, но въ немъ сказывается вполнѣ современное отношеніе къ природѣ. Ни одинъ нѣмецкій художникъ не изображалъ съ такимъ истиннымъ чувствомъ жизнь лѣса. Свѣжій утренній лучъ пробивается сквозь блѣдную зелень молодыхъ лѣсовъ и перепрыгиваетъ съ вѣтки на вѣтку, превращая въ алмазы сверкающія капли росы, одѣвая въ золото и драгоцѣнные каменья жука, неспѣшно ползущаго по мягкому мху. „Это часъ, когда медленно и тихо проходитъ Господь Богъ нашъ по лѣсамъ". При помощи нѣсколькихъ сильныхъ, рѣзкихъ линій и прозрачныхъ красокъ художникъ переноситъ насъ въ лѣсной міръ. Все вокругъ зеленѣетъ, благоухаетъ и шумитъ. „Если только любишь всей душой и радуешься какому нибудь хорошенькому деревцу", говорилъ онъ Людвигу Рихтеру, „тогда всю свою любовь и радость вписываешь въ него, и деревцо твое получаетъ совсѣмъ другой видъ, чѣмъ еслибы его нарисовалъ какой-нибудь оселъ". Только благодаря столь тѣсной близости къ природѣ, Швиндъ умѣлъ писать фантастическіе пейзажи, которые по своей дѣвственной непосредственности составляютъ какъ бы отзвукъ нарисованныхъ художникомъ фигуръ и событій. Зеленые ковры травъ и засѣянные цвѣтами холмы, темные лѣсные проходы и тихія долины, орошаемыя сверкающими водами—самое подходящее мѣстопребываніе для нѣжныхъ существъ, наполняющихъ старыя сказки. Швиндъ жилъ въ единеніи съ природой. Маленькій домикъ, который онъ построилъ



Швиндъ: Рюбецаль.

для себя у Штарибергскаго озера, назывался „Сосновымъ уголкомъ". Свѣжій лѣсной запахъ, шумъ германскихъ лѣсовъ слышатся въ его картинахъ. Подобно юному герою Зигфриду, онъ понималъ языкъ птицъ и внималъ тому, о чемъ шепчутъ сосны.

Еще болѣе непринужденно и свободно, чѣмъ въ картинахъ масляными красками, чувствовалъ себя Швиндъ въ аквареляхъ, гдѣ краски обвѣваютъ формы лишь легкимъ дуновеніемъ. Но болѣе всего онъ отражалъ свою душу въ иллюстраціяхъ,—поскольку это слово примѣнимо къ нему. Онъ въ сущности никогда не иллюстрировалъ, а слѣдовалъ своимъ собственнымъ замысламъ, представляя въ образахъ лишь то, что глубоко волновало его душу. Въ „Münchener Bilderbogen" и „Fliegende Blätter" появлялись его остроумныя и глубоко задуманныя композиціи: миндальное дерево, котъ въ сапогахъ, мужикъ и оселъ, дѣдушка-морозъ и акробаты. Лучшія произведенія Швинда — три цикла сказокъ: Золушка, Семь вороновъ и прекрасная Мелюзина. Въ нихъ прославляется красота, вѣрность и самоотверженность женщины. Нельзя себѣ представить ничего болѣе чистаго, нѣжнаго и благоуханнаго, чѣмъ его Золушка, появившаяся на Мюнхенской выставкѣ 1855 г. Въ 1858 году послѣдовала трогательная исторія доброй сестры, спасшей своихъ братьевъ цѣной несказанныхъ страданій и терпѣнія. Теперь эта картина одно изъ лучшихъ украшеній богатаго Веймарскаго музея. Онъ обдумывалъ ее втеченіе 20 лѣтъ. Въ 1844 г. онъ писалъ Генелли: „Мнѣ кажется, что то, что я собираюсь писать, понравится людямъ, для которыхъ любовь, вѣрность и волшебный міръ имѣютъ значеніе". Одинъ знакомый, увидавъ картину въ самомъ началѣ работы, спросилъ художника, для кого она предназначена; Швиндъ взглянулъ на него своими искрящимися маленькими глазами и сказалъ: „Это, видите ли, я пишу для себя. Эта картина—мечта моей жизни, ее я никому не продамъ; я ее подарю какому-нибудь доброму другу". И въ самомъ дѣлѣ, картина стала незабвеннымъ произведеніемъ по граціи, чистотѣ и поэзіи.

Швиндъ начинаетъ серію картинъ съ той роковой минуты, когда охотники находятъ въ лѣсу отшельницу дѣвушку. Она обрекла себя на молчаніе и терпѣливо прядетъ, чтобы спасти заколдованныхъ братьевъ отъ злыхъ чаръ. Среди волшебной лѣсной тишины она сидитъ въ дуплѣ дерева и прядетъ пряжу для семи рубашекъ, которыя должны спасти братьевъ. Ее видитъ сынъ короля. Въ его взорѣ загорается любовь. Дѣвушка отвѣчаетъ взаимностью и поцѣлуй скрѣпляетъ ихъ союзъ. Празднуется свадьба. Молодая королева затѣмъ изображена раздающей, какъ св. Елизавета, милостыню голоднымъ нищимъ. Но ея упорное

молчаніе кажется подозрительнымъ. Даже мужъ ея тоже начинаетъ сомнѣваться въ ней. Онъ видитъ, что ночью она не покоится около него, а терпѣливо сидитъ за работой. Катастрофа наступаетъ, когда молчаливая королева родитъ двухъ близнецовъ: къ ужасу окружающихъ они превращаются въ вороновъ и улетаютъ. Въ тишинѣ и терпѣніи молодая женщина ожидаетъ рѣшенія своей судьбы. За этимъ слѣдуетъ изображеніе суда, трогательное прощаніе съ мужемъ, приготовленіе къ смерти. Не достаетъ одного только часа до исполненія семи лѣтъ,—тогда заколдованные братья будутъ спасены. Фея появляется въ облакахъ съ песочными часами въ рукахъ и утѣшаетъ осужденную. Нищіе, которымъ она благодѣтельствовала, приходятъ къ ней и охраняютъ входъ въ тюрьму. Такъ проходитъ время, братья освобождаются отъ проклятія и спѣшатъ на бѣлоснѣжныхъ коняхъ спасти сестру отъ позорнаго столба. Все это въ прекрасныхъ и вдумчивыхъ рисункахъ Швинда потрясаетъ и умиляетъ, какъ глубоко задуманная драма.



Швиндъ: Свадебное путешествіе.

Прекрасная Мелюзина была какъ бы предсмертнымъ поцѣлуемъ русалки; романтизмъ простился съ своимъ вѣрнымъ рыцаремъ, чтобы исчезнуть вмѣстѣ съ нимъ изъ нѣмецкаго искусства. „Зима меня доканала, мнѣ даже ужъ не хочется дальше тянуть". Карлъ Марія фонъ Веберъ и Уландъ умерли до него. Швиндъ лежалъ больной, когда германскія побѣды создали отчизну для нѣмцевъ. До него еще успѣли дойти всѣ извѣстія о блестящихъ побѣдахъ, онъ еще видѣлъ праздничный блескъ огней, освѣтившихъ Мюнхенъ въ январѣ 1871 г. и услышалъ радостную вѣсть о томъ, что Германія стала единой. Онъ велѣлъ дать себѣ стаканъ шампанскаго и выпилъ за процвѣтаніе новой монархіи и за будущее своего народа.

Среди высокихъ вязовъ въ Бернридрскомъ паркѣ у Штарнбергскаго озера стоитъ маленькая круглая колоннада; она окружаетъ колодезь, а внутренняя круглая стѣна украшена фреской, изображающей исторію прекрасной Мелюзины. Это памятникъ Швинда. Съ нимъ умеръ нѣмецкій романтизмъ, отнынѣ сама дѣйствительность стала чудомъ. Когда въ 1850 г. Гюбнеръ рисовалъ въ альбомѣ короля Людвига аллегорическое изображеніе Германіи, онъ изобразилъ женщину съ осанкой королевы. Она лежитъ въ пустынной мѣстности, подъ мрачнымъ небомъ. Корона упала съ ея головы и около нея лежитъ черепъ. На рамкѣ написано.



Швиндъ: Золушка.

„Слезы очей моихъ льются какъ ручьи, оплакивая горе моего народа. Корона упала съ главы нашей.“ Когда Швиндъ умиралъ, Германія воспряла. Въ самый годъ смерти Швинда Ленбахъ писалъ свои первые портреты Бисмарка. Въ желѣзномъ канцлерѣ воплотилась сила, которая осуществила въ себѣ мечты націи.

Такимъ образомъ произведенія Швинда не только созданіе законченнаго періода нѣмецкой исторіи, но вмѣстѣ съ тѣмъ конечный и высшій пунктъ завершенной художественной эпохи. Онъ еще былъ свидѣтелемъ метаморфозы, свершившейся въ нѣмецкой живописи. Съ его смертью замолкли трубные звуки романтизма. При немъ еще существовала сухая, лишенная всякой поэзіи историческая живопись, которая создавалась при посредствѣ костюмированныхъ моделей. При появленіи Лессинговскаго Эццелино онъ еще острилъ, иронически толкуя смыслъ картины. „Я вамъ объясню въ чемъ дѣло“, говорилъ онъ. „Эццелино сидитъ въ тюрьмѣ. Два монаха хотятъ обратить его на путь истинны. Одинъ понимаетъ, что старый грѣшникъ неисправимъ и отказывается отъ дальнѣйшихъ усилій. Другой еще не отчаялся и продолжаетъ уговаривать, но Эццелино угрюмо глядитъ на нихъ и ворчитъ: „Оставьте меня въ покоѣ, развѣ вы не видите что я долженъ позировать?“ Швиндъ имѣлъ право писать своему другу Баумфельду: „Я уже такъ много пережилъ манеръ въ живописи, что мнѣ страшно становится“. Пилотти онъ спрашивалъ: „Что это за несчастный случай у тебя на картинѣ?“ а къ одному изъ болѣе молодыхъ художниковъ онъ обратился со словами: „Что же мы,—академія изящныхъ или уродливыхъ искусствъ?“ „Я кажусь самому себѣ призракомъ среди общей погони за виртуозностью, въ которую выродилось искусство“, грустно говорилъ онъ. Его послѣднія великія произведенія стоятъ обособленно среди начинавшагося господства французско-бельгійскаго искусства. Лишь гораздо позже Гансъ Тома́



Швиндъ: Спящая Мелузина.

возобновилъ и продолжилъ связь Швинда съ теперешнимъ временемъ. Швиндъ въ старости очутился среди чуждаго ему поколѣнія. Слѣдующій періодъ исторической живописи не создалъ ничего равнаго благоуханной сказочной поэзіи Швинда. Никому болѣе не являлась миловидная лѣсная фея, любившая его. Подобно Мелюзинѣ, познавшей измѣну, она вернулась къ своему одинокому роднику и покоится тамъ. Фантазія, нѣжный цвѣтокъ, исчезла неизвѣстно куда. „Имъ, чортъ возьми, ничего въ голову не приходитъ", говорилъ Швиндъ со своей обычной непринужденностью. Муза Швинда, послѣдняго романтика, была чистой, задумчивой, поэтичной дѣвой, а муза Пилотти, перваго колориста, бурной, кровожадной мегерой. И все-таки эта преемственность была вполнѣ необходима.

Швиндъ стоялъ далеко отъ всего, что создавалось вокругъ него; онъ воплощалъ духъ будущаго. Его вліяніе на искусство нашихъ дней такъ велико, что повсюду, гдѣ только соберутся три художника во имя красоты, ему есть мѣсто среди нихъ; незримо онъ присутствуетъ на всякой выставкѣ картинъ. Но это вліяніе чисто интеллектуальное. Молодое поколѣніе цѣнитъ въ немъ художника наивной эпохи; въ немъ восхищаются качествами столь желанными въ наше время — чистотой воображенія, трогательной наивностью, мистичностью и романтичностью чувствъ, обаятельно моложавой искренностью, но его не изучаютъ для того, чтобы *писать* такъ, какъ онъ писалъ.

„Мы полны поэтическихъ замысловъ, но не умѣемъ ихъ выполнять". Этими словами Корнеліусъ охарактеризовалъ свое время. Германія могла противопоставить французамъ отдѣльныхъ оригинальныхъ художниковъ, но не школу живописцевъ. Не доставало умѣнія писать. До сихъ поръ идеалъ живописи былъ смѣлымъ, но неосторожнымъ воздухоплаваньемъ. На Каульбаховской облачной выси она превратилась въ голыя схемы и грузно упала на землю. Живопись умерла отъ неизлѣчимой болѣзни — отъ идеализма. Всѣ живописцы того времени не были художниками, а дилетантами. Значительнымъ художникъ становится лишь тогда, когда его намѣренія вполнѣ соотвѣтствуютъ исполненію, и содержаніе—формѣ. Живописцы безъ пониманія живописи, и художники, главной чертой которыхъ было безсиліе въ исполненіи, возможны были только въ первой половинѣ XIX вѣка, когда ихъ восхваляли именно за это.

Потомъ началось стремленіе вернуться къ знанію техники. Ремесленный элементъ необходимъ въ искусствѣ. Невозможно быть мастеромъ, ничему не учившись. Въ атмосферѣ благоговѣнія, окружавшей Корнеліуса въ Мюнхенѣ, ученіе о высотѣ нѣмецкаго искусства и объ избранности нѣмецкихъ художниковъ дошло до маніи величія. Искусство другихъ странъ находилось въ пол-

номъ пренебреженіи; его совершенно не знало поколѣніе, столь же замѣчательное по величію своихъ цѣлей, какъ и по своимъ заблужденіямъ.

Какъ разъ въ тѣ годы, когда первыя желѣзныя дороги вытѣсняли почтовые дилижансы, обмѣнъ стремленій и знаній между отдѣльными народами становился болѣе рѣдкимъ и медленнымъ. Въ XV и XVI в. нѣмецкіе художники предпринимали цѣлыя путешествія для того, чтобы узнать что нибудь новое. Дюреръ переѣзжалъ Альпы на лошадяхъ Пиркгейма, Гольбейнъ запасался у Эразма рекомендательными письмами въ Англію. Съ какой радостью сообщалъ Дюреръ въ письмахъ и въ своемъ дневникѣ о сочувствіи, которое встрѣтилъ въ Венеціи и у голландскихъ художниковъ. Почти всѣ нѣмецкіе живописцы изучали Голландію и Италію и подолгу тамъ жили. Они отлично знали о томъ, что происходило за предѣлами ихъ странъ. Дюреръ и Рафаэль посылали другъ другу рисунки, чтобы показать другъ другу „свою руку". А въ первой половинѣ XIX вѣка нѣмцы, гордившіеся нѣкогда своимъ пониманіемъ чужого духовнаго міра, стали жить въ полной замкнутости. Въ буржуазную тишину нѣмецкихъ художественныхъ школъ не проникало ничего изъ внѣшняго міра. Только такимъ образомъ можно было сохранять иллюзію, что изъ всѣхъ современныхъ націй германская особенно призванная къ искусству. О томъ, что въ Англіи, странѣ машинъ и бифштексовъ, пишутся картины, — никто не подозрѣвалъ. Благочестіе, нравственность, строгость рисунка и выдержанность исполненія считались привилегіей нѣмецкаго искусства, а поверхностность, легкомысліе, пустая погоня за эффектами—неисправимыми недостатками французской націи.

Съ такими приблизительно представленіями большинство нѣмецкихъ художниковъ осенью 1843 г. подходили къ картинѣ Галлэ (Gallaits) „Отреченіе Карла V" и къ картинѣ Бифа (Biefves) „Подчиненіе голландскихъ аристократовъ". Эти двѣ картины бельгійскихъ художниковъ появились одна за другой на выставкахъ въ главнѣйшихъ нѣмецкихъ городахъ. И спустя немного времени, поклоненіе кумирамъ тридцатыхъ годовъ совершенно исчезло у молодого поколѣнія. Діогенъ, изгнанный изъ своей философской бочки, не могъ бы чувствовать себя болѣе потеряннымъ, чѣмъ нѣмецкіе художники передъ бельгійскими картинами. До сихъ поръ лучшимъ доказательствомъ высшей художественной натуры и истиннымъ величіемъ считалась неумѣлость кисти. Теперь увидали, что на берегахъ Сены и Шельды существуетъ ушедшая впередъ живопись, уже принесшая великолѣпные плоды.





Гро: Сраженіе подъ Ейлау.

X.

Предшественники романтизма во Франціи.

Первое десятилѣтіе XIX вѣка не давало возможности и предвидѣть, какое огромное развитіе вскорѣ совершится во французскомъ искусствѣ. Изъ мастерской Давида вышла цѣлая армія учениковъ, лишенныхъ всякаго темперамента. Они надоѣли всему міру своими безцвѣтными произведеніями и злобно преслѣдовали всѣ молодые таланты. Желѣзный неподвижный инвентарь выставокъ состоялъ изъ Велисаріевъ, Телемаховъ, Федръ, Электръ, Брутовъ, Психей и Эндиміоновъ. Жироде и Геренъ переносили на полотно главнѣйшія сцены тогдашнихъ классическихъ трагедій: Пигмаліона и Галатею, смерть Агамемнона и др. и писали въ промежуткахъ портреты: Жироде—очень сухіе, Геренъ — очень торжественные. Общей нотой живописи была скука.

Одинъ только *Франсуа Жераръ* (François Gérard) — „король живописцевъ и живописецъ королей" интересенъ своими портретами. Какъ для Давида, такъ и для него, портретная живопись была спасеніемъ; его успѣхи затмили даже г-жу Виже-Лебренъ, прелестную, остроумную и граціозную художницу временъ Маріи Антуанеты. Она покинула Францію въ началѣ революціи; ее встрѣчали повсюду самымъ радушнымъ образомъ. Она писала въ Швейцаріи портретъ м-мъ де Сталь, въ Неаполѣ—лэди Гамильтонъ, знаменитую красавицу временъ Директоріи. Но когда она вернулась въ Парижъ въ 1810 году, ее уже забыли. День, когда Марія Антуанета подняла ея кисть, какъ Карлъ V— кисть Тиціана, былъ самымъ счастливымъ въ ея жизни. Она принадлежала всецѣло ancien régime; она умерла только въ 1842 году, 87 лѣтъ, но ея художественная дѣятельность закончилась уже въ 1792 г. Въ старости она занята была писаніемъ мемуаровъ о блескѣ своей молодости, о знаменитомъ миѳологическомъ обѣдѣ въ ея домѣ на rue de Clery; мужъ ея былъ въ костюмѣ Пиндара и читалъ переведенныя имъ оды Анакреона. Всѣ ея побѣды и успѣхи въ Европѣ разсказаны въ запискахъ самымъ подробнымъ образомъ. Во время ея путешествій Жераръ занялъ мѣсто, опустѣвшее съ ея исчезновеніемъ и оказался очень удачнымъ замѣстителемъ—въ особенности пока былъ молодъ. Когда на парижской портретной выставкѣ 1885 года появился



Франсуа Жераръ.

портретъ дѣвицы Броньяръ изъ коллекціи барона Пишона, писанный Жераромъ въ 25 лѣтъ, въ 1795 г.; всѣ были поражены силой и одухотворенностью картины. Портретъ молодой дѣвушки въ бѣломъ платьѣ, въ непринужденной позѣ, по твердости рисунка, . строгости и благородству линій напоминаетъ Бронзино. Никто не умѣлъ придавать портретамъ европейской аристократіи столько благородства и вмѣстѣ съ тѣмъ естественности движеній, какъ Жераръ, любимый живописецъ знатнаго общества той эпохи. Только въ портретахъ, писанныхъ въ старости, замѣчается театральность. Обладая всѣми обаятельными качествами утонченнаго свѣтскаго человѣка, онъ съ самаго начала избѣгалъ, какъ чумы, вмѣшательства въ республиканскую политику, занимавшую нѣкоторое время Давида. Когда онъ былъ выбранъ членомъ революціоннаго трибунала, онъ не приходилъ на засѣданія подъ предлогомъ болѣзни. Это былъ салонный человѣкъ, рожденный стать великосвѣтскимъ живописцемъ. Домъ его былъ центромъ знатнаго общества. Всѣ знаменитости того времени, а также императоры и короли, добивались, чтобы Жераръ писалъ ихъ портреты. Излюбленный портретистъ семьи Бонапартовъ, онъ оставался и во время реставраціи оффиціальнымъ любимцемъ двора. Жозефина оказывала особое покровительство модному живописцу, маршалы Наполеона дефилировали передъ нимъ, и вернувшаяся во Францію при Людовикѣ XVIII аристократія добивалась его благосклонности. Триста портретовъ Жерара составляютъ галлерею всѣхъ выдающихся людей первой четверти вѣка въ области политики, военнаго дѣла и литературы. Гибкій талантъ и тонкій вкусъ Жерара вполнѣ удовлетворяли требованіямъ общества, которое снова раскрыло двери своихъ салоновъ послѣ революціонныхъ бурь и возобновило дѣленіе общества на касты. Онъ возродилъ въ искусствѣ парадные портреты. Люди на его портретахъ уже не просто граждане, какъ у Давида,—князья, генералы, принцессы; при первомъ взглядѣ на нихъ совершенно ясно, что ихъ должно титуловать сіятельствами и превосходительствами. Никто не умѣлъ такъ тонко льстить въ портретахъ, въ особенности въ дамскихъ, какъ Жераръ. Къ нему обратилась поэтому м-мъ Рекамье, недовольная портретомъ Давида. Портретъ Жерара, который она предназначала для принца Августа Прусскаго, вполнѣ удовлетворилъ красавицу Юлію. На портретѣ Давида она полулежитъ на кушеткѣ, строгая, непривѣтливая, подобная трагической музѣ. Жераръ написалъ ее сидящей на креслѣ въ непринужденной позѣ, въ прозрачномъ платьѣ, выдающемъ всѣ линіи тѣла. На устахъ полугрустная, полукокетливая улыбка—и это искусная комедіантка, кружившая всѣмъ головы, смотритъ на портретѣ мягкими дѣтскими глазами, съ такой невинностью, какъ будто бы спрашиваетъ, приноситъ ли аистъ дѣтей родителямъ. Фонъ портрета -колоннада, которая никуда не ведетъ—тоже ха-

рактерный признакъ измѣнившихся вкусовъ. Въ прежней живописи существовалъ двоякій способъ изображать фонъ. Старые голландцы и нѣмцы, Янъ ванъ Эйкъ и Гольбейнъ, старались изображать людей въ ихъ обычной или излюбленной обстановкѣ. Итальянцы совершенно отказывались отъ изображенія мѣста дѣйствія; они ограничивались спокойнымъ нейтральнымъ фономъ. ВанъЭйкъ, будучи придворнымъ художникомъ, ввелъ пышные декораціонные фоны, особенно модные во второй половинѣ XVII в. Миньяръ, Лебренъ и Риго ввели въ моду на картинахъ королей и владѣтельныхъ особъ, величественныя колонны съ пышными, широкими драпировками. Онѣ замѣчательно гармонировали съ общимъ стилемъ тогдашнихъ костюмовъ, съ париками и церемонными манерами. На портретахъ полководцевъ и воинственныхъ королей фонъ изображалъ въ миніатюрномъ видѣ цѣлыя сложныя осады, марши, битвы. Обѣ эти манеры и вмѣстѣ съ ними изображеніе идеальнаго, лишь слегка намѣченнаго ландшафта на фонѣ исчезли во время революціи. Пышность смѣнилась какъ въ жизни, такъ и въ живописи аскетической трезвостью. Жераръ, придворный живописецъ Бурбоновъ, которые вернулись во Францію, „ничему не научившись и ничего не забывши“ снова ввелъ въ моду пышныя колоннады на фонѣ портретовъ. Штеллеръ и Винтергальтеръ слѣдовали еще его примѣру, и только въ демократическомъ современномъ искусствѣ возобновилась простота нейтральныхъ фоновъ. Давидъ никогда не могъ простить м-мъ Рекамье, что она ему предпочла его ученика. Въ 1805 г., послѣ окончанія Жераровскаго портрета, она попросила Давида закончить его портретъ; онъ сухо сказалъ ей: „Сударыня, художники бываютъ тоже упрямы, какъ и женщины,—теперь я больше не хочу“.



Жераръ: М-ль Броніаръ.

Въ историческомъ жанрѣ Жераръ былъ подражателемъ манернаго Жироде. Его „Дафнисъ и Хлоя“ и знаменитая картина 1799 г., „Амуръ, цѣлующій Психею“ произвели большее впечатлѣніе на женщинъ того времени. Онѣ даже нѣкоторое время бѣлились, чтобы походить на нѣжную Психею. Но въ ху-



Жераръ: М-мъ Висконти.

дожественномъ отношеніи эта картина не поднимается надъ уровнемъ академичности. Въ жанровой живописи судьба Жерара походила на участь Давида. Вначалѣ онъ былъ революціонеромъ и выступилъ въ 1795 г. съ обычнымъ Велизаріемъ; закончилъ же онъ свою карьеру роялистомъ, написавшимъ коронацію Карла X.

Чѣмъ болѣе чопорнымъ и сухимъ становился античный характеръ живописи Давида, тѣмъ скорѣе должна была наступить реакція. Перемѣна вкуса проявилась прежде всего въ томъ, что съ 1810 года все болѣе начинаетъ выдвигаться художникъ, уже старый, но долго не признаваемый своими современниками. Это былъ обаятельный, нѣжный, великій *Прюдонъ* (Proudhon), преемникъ Корреджіо, одинокій въ искусствѣ своей эпохи. Его грація осталась первое время непонятой, но чѣмъ болѣе всѣ начинали тяготиться строгими академиками, тѣмъ большее вліяніе Прюдонъ сталъ оказывать на молодежь. Это былъ свѣжій оазисъ въ пустынѣ классицизма.

Какое глубокое различіе между нимъ и Давидомъ! Когда изящная грація Ватто исчезла изъ французскаго искусства, и новые спартанцы мнили, что основываютъ греческое искусство, Давидъ сталъ героемъ этой живописи, ходящей въ контурахъ. Онъ писалъ Горацієвъ и Брута, и думалъ, что возсоздаетъ древній Римъ, воспроизводя формы древнеримскихъ стульевъ и древнеримскихъ мечей. Таковъ былъ античный стиль его первой эпохи. Позже онъ понялъ, что римляне—полуварвары сравнительно съ греками. Тогда онъ оставилъ римскій стиль. Ему казалось шагомъ впередъ то, что онъ сталъ копировать греческія статуи и тщательно переносить ихъ на свои картины. Этотъ „чистый эллинизмъ“ сказался въ его „Похищеніи сабинянокъ“. Въ дальнѣйшемъ развитіи онъ пошелъ вглубь, къ древнимъ грекамъ, и результатомъ этого была самая академичная изъ его картинъ—„Леонидъ“. Смѣсь сухости и риторскаго паѳоса, трудолюбіе безъ фантазіи, твердый рисунокъ, но полная неспособность нарисовать что-нибудь безъ модели, тщательная композиція, при отсутствіи малѣйшаго дара внутренняго провидѣнія цѣлой картины—этимъ исчерпываются всѣ свойства Давида. Онъ думалъ приблизиться къ древнему искусству посредствомъ снимковъ и копій, но, полагая обнять душу древности, онъ держалъ въ объятіяхъ лишь ея скелетъ. А въ сторонѣ отъ большой дороги, почти невѣдомый никому, работалъ тотъ художникъ, котораго Давидъ съ презрѣніемъ называлъ „новымъ Буше“. Въ его душѣ дѣйствительно жили боги Греціи; подъ его кистью мертвыя статуи начинали оживать и кровь разливалась по

их жиламъ, такъ же, какъ нѣкогда, во времена возрожденія, откапывавшаго статуи изъ подъ земли. Прюдонъ первый возсталъ противъ окаменѣлой системы Давида, писавшаго Горацiевъ и Брута. Прюдонъ тоже вѣрилъ въ античное искусство, но видѣлъ въ немъ грацію, незримую для классиковъ. Онъ тоже противопоставилъ капризнымъ и хрупкимъ формамъ рококо простоту греческихъ очертаній. Онъ прожилъ молодость въ Италіи, но не считалъ, что изучать Леонардо и Корреджіо грѣхъ. Онъ не видѣлъ единственнаго спасенія въ классической холодной пластикѣ; ему нравилась болѣзненная изнѣженность ломбардской школы. Всѣмъ своимъ существомъ онъ оставался французомъ и перенесъ въ начинающійся вѣкъ изысканность и мягкость вѣка Ватто. Въ холодную аскетическую эпоху онъ еще вѣрилъ въ нѣжность, веселье и смѣхъ, хотя личная его жизнь доставляла ему мало радостей.



Жерар: М-мъ Рекамье.

Прюдонъ былъ десятью годами моложе Давида и родился въ Клюни, девятымъ ребенкомъ бѣднаго каменотеса. Онъ выросъ среди лишеній, согрѣтый только заботами матери, которая перенесла на младшаго изъ сыновей всю свою любовь; мягкій и привязчивый по природѣ мальчикъ любилъ ее съ женской нѣжностью. Родители часто посылали его за дровами вмѣстѣ съ другими дѣтьми бѣдняковъ въ лѣсъ при монастырѣ бенедиктинцевъ. Тамъ красивый, живой мальчикъ съ большими грустными глазами обратилъ на себя вниманіе священника Бессона, который и принялъ его въ хоръ и сталъ учить его. Тутъ, въ старомъ аббатствѣ Клюни, среди старинныхъ деревянныхъ статуй, иконъ и миніатюръ онъ понялъ свое призваніе. Внутренній голосъ сказалъ ему, что онъ будетъ живописцемъ. Съ этихъ поръ его тетради латинскихъ упражненій стали заполняться рисунками. Изъ всего, что ему попадало въ руки, изъ дерева, изъ мыла, онъ ножикомъ точилъ фигурки. Онъ выдавливалъ сокъ изъ цвѣтовъ, изготовлялъ кисти изъ конскихъ волосъ и пробовалъ писать красками. Онъ былъ безутѣшенъ, когда ему не удавалось воспроизвести краски старинныхъ образовъ. Но однажды одинъ изъ монаховъ сказалъ ему: „да вѣдь у тебя ничего не выйдетъ; тѣ картины писаны масляными красками". Это было для него откровеніемъ. Онъ изобрѣлъ самъ для себя масляныя краски. Занятія въ Дижонѣ у выдающагося художника Девожа сильно подвинули развитіе его таланта, но все-таки прошелъ еще почти цѣлый человѣческій возрастъ, прежде чѣмъ онъ сталъ настоящимъ художникомъ. Онъ женился 17-го февраля 1778 г. на дочери нотаріуса въ Клюни и этотъ бракъ сталъ для него источникомъ страданій на всю жизнь. Жена его была сварлива,



Жераръ: Амуръ и Психея.

заработки плохи, семья сразу стала очень многочисленной. Чтобы попытать счастья, онъ отправился въ Парижъ, съ рекомендательнымъ письмомъ къ граверу Виллэ. „Сжальтесь надъ этимъ ребенкомъ, который уже три года женатъ; если онъ попадетъ въ руки какого-нибудь низкаго человѣка, онъ легко свихнется". Такъ писалъ баронъ Журзанво въ своемъ рекомендательномъ письмѣ. Прюдонъ занялъ себѣ комнату у г. Фоконье, владѣльца магазина кружевъ въ rue du Bac. Семья Фоконье состояла изъ его жены и хорошенькой свояченицы. Маріи было 18 лѣтъ и, подобно Вертеровской Лоттѣ, она была всегда окружена дѣтьми брата и заботилась о нихъ, какъ мать. Прюдонъ былъ тоже молодъ и красивъ, увлекся дѣвушкой и возбудилъ въ ней любовь; онъ дарилъ ей маленькіе льстивые портреты, дѣлалъ для нея красивые аллегорическіе рисунки, на которыхъ амуръ изображенъ былъ царапающимъ на стѣнѣ иниціалы М. Ф. (Марія Фоконье) кончикомъ своей стрѣлы. О томъ, что Прудонъ женатъ и отецъ семейства Марія узнала лишь тогда, когда явилась жена Прюдона съ дѣтьми. „И ты мнѣ этого не сказалъ," — было ея единственнымъ упрекомъ. Прюдонъ уѣхалъ въ Италію, но это было путешествіе съ препятствіями. Онъ въ Дижонѣ добивался prix de Rome и при этомъ имѣлъ наивность сдѣлать эскизъ для одного изъ своихъ конкурентовъ. Только честности послѣдняго онъ обязанъ былъ тѣмъ, что онъ все-таки получилъ стипендію для поѣздки въ Римъ. Онъ собрался въ путь, но едва успѣлъ онъ сѣсть въ Марселѣ на корабль, какъ поднялась буря и въ теченіе нѣсколькихъ недѣль нельзя было сняться съ якоря. По дорогѣ тоже пришлось останавливаться, такъ что онъ пріѣхалъ въ Римъ лишь черезъ нѣсколько мѣсяцевъ и безъ гроша денегъ. При этомъ онъ по классическому обычаю въ буквальномъ смыслѣ обнялъ землю, которую хотѣлъ завоевать, т. е. по дорогѣ упалъ изъ коляски. Къ счастью, это итальянское путешествіе, доставшееся ему такой дорогой цѣной, не принесло ему вреда. Онъ имѣлъ намѣреніе изучать только классическія древности и Рафаэля. Но черезъ нѣсколько недѣль онъ нашелъ въ Леонардо идеалъ, отвѣчающій его вкусамъ. Онъ провозгласилъ его „властелиномъ и героемъ, несравненнымъ отцомъ и царемъ всѣхъ живописцевъ, превышающимъ Рафаэля силой таланта".

Въ маленькой истрепанной тетрадкѣ эскизовъ, сохранившейся отъ того времени, сказался уже весь Прюдонъ. Тамъ есть копіи съ античныхъ статуй, сдѣланныя старательно и терпѣливо, но безъ любви. Затѣмъ слѣдуетъ „обезоруженный Амуръ" по Корреджіо—прелестный набросокъ; и тѣмъ же карандашемъ, которымъ онъ писалъ эту картину, Прюдонъ начертилъ заглавія буду-

щихъ картинъ: Амуръ, Легкомысліе, Амуръ и Психея. Это какъ бы тайная исповѣдь фантазіи, указаніе на будущія работы. Затѣмъ попадаются наброски красивыхъ женскихъ тѣлъ, изнѣженныхъ, мягкихъ движеній, которыми онъ такъ восхищался въ фигурахъ Свадьбы Альдобрандини. Но прежде всего молодой художникъ умѣлъ смотрѣть на окружающее. Онъ жилъ въ постоянномъ общеніи съ красотой, питалъ свою душу окружающимъ искусствомъ. Не въ своемъ альбомѣ, а въ себѣ самомъ, онъ собиралъ картины. Когда его позже спрашивали о занятіяхъ въ Италіи, онъ вполнѣ вѣрно отвѣчалъ: „я только наблюдалъ и разглядывалъ художественныя произведенія". Онъ также избѣгалъ общенія съ учениками французской академіи въ Римѣ. Канова, изящный скульпторъ, былъ его единственнымъ пріятелемъ. Въ ноябрѣ 1789 г., когда кончилась



П. Прюдонъ.

посылаемая ему субсидія, онъ опять очутился въ Парижѣ, и снова началась тяжелая жизненная борьба. Уже изъ Италіи онъ посылалъ свои сбереженія женѣ, а она пропивала деньги вмѣстѣ со своимъ братомъ кавалеристомъ. Въ Парижѣ онъ превратился въ горничную и няньку. Быстро промелькнувшими звѣздами были въ его жизни двѣ другія женщины; обѣ умерли на его глазахъ. Одна изъ нихъ была таинственная незнакомка. Она явилась однажды къ нему въ мастерскую, чтобы заказать ему портретъ. Она была молода, ей было едва 20 лѣтъ, у нея были большіе голубые глаза, но лицо было усталымъ и блѣднымъ, какъ бы отъ безсонныхъ ночей. „Вы хотите, чтобы я написалъ вашъ портретъ", спросилъ Прюдонъ, „съ такими разстроенными печальными чертами?" Молчаливо и равнодушно взялся онъ за работу, но съ каждой чертой чувствовалъ все большее таинственное влеченіе къ этому полуребенку, очевидно, очень несчастному въ жизни,—такъ же какъ и онъ самъ. Она обѣщала придти на слѣдующій день, но не явилась, также какъ и въ слѣдующіе нѣсколько дней. Разъ онъ задумчиво ходилъ по улицамъ, думая о незнакомкѣ, какъ вдругъ взоръ его машинально остановился на зрѣлищѣ гильотины: въ несчастной жертвѣ, которую повели на казнь, онъ узналъ незнакомку, приходившую въ его мастерскую.

Чтобы имѣть возможность существовать, Прюдонъ долгіе годы писалъ заголовки для бумагъ правительственной канцеляріи, рисовалъ на заказъ виньетки для торговыхъ фирмъ, писалъ даже картинки для бонбоньерокъ. Представители искусства, знаменитые его собратья того времени, презирали его за это. Одинъ только Грёзъ отнесся къ нему сочувственно, не возбуждая въ немъ, однако, надеждъ на будущее. „У васъ есть семья и есть талантъ, молодой человѣкъ. Этого достаточно въ наше время, чтобы умереть съ голоду. Посмотрите на мои манжеты". Старикъ показалъ ему свое изорванное бѣлье,—онъ тоже не находилъ заработковъ среди измѣнившихся вкусовъ времени. Кромѣ заботъ



Прюдонъ: Тріумфъ Наполеона I.

о хлѣбѣ, Прюдонъ страдалъ отъ несогласій съ женой. Онъ всегда грустилъ и никогда улыбка не появлялась на его устахъ. Даже когда состоялся разводъ, его мучительница продолжала его преслѣдовать, пока наконецъ не попала въ сумасшедшій домъ. Съ этихъ поръ жизнь Прюдона измѣнилась. Въ ней появилась Констанція Майеръ.

Эта привлекательная молодая художница, ученица Прюдона, стала свѣтомъ его старости. Она была очень некрасива; темный цвѣтъ лица, широкій приплюснутый носъ и большой ротъ дѣлали ее похожей на мулатку. Но ротъ ея имѣлъ полныя, готовыя къ поцѣлую губы; надъ широкимъ носомъ сіяли большіе черные глаза, и мѣняющееся выраженіе неправильнаго мальчишескаго лица дѣлали его иногда истинно прекраснымъ. Она была на 17 лѣтъ моложе Прюдона и онъ ее рисовалъ почти также часто, какъ Рембрандъ свою Саскію. Въ цѣломъ рядѣ картинъ, эскизовъ, пастелей, полныхъ пикантной прелести, тонкой граціи и веселія, онъ увѣковѣчилъ вздернутый носикъ своей маленькой цыганки, какъ онъ ее называлъ. Въ ней онъ нашелъ свой типъ, какъ его находилъ Рубенсъ въ Еленѣ Фурманъ. Констанція Майеръ стала вдохновительницей его нѣжныхъ граціозныхъ произведеній. И она тоже кончила тѣмъ, что въ его присутствіи перерѣзала себѣ горло бритвой.

Учитель и ученица полюбили другъ друга: сентиментальная и страстная, пикантая, веселая, нервная и остроумная она плѣнила учителя своей оригиніальностью, живостью и тѣмъ, что льстила его самолюбію. Эта любовь сулила Прюдону покой и отрадную старость. Онъ отдался чувству со всей страстностью юноши, полюбившаго въ первый разъ. Дѣвица Майеръ послѣ смерти отца пользовалась совершенной независимостью. Ея мастерская въ Сорбоннѣ отгорожена была лишь ширмами отъ мастерской учителя. Она проводила у него цѣлые дни, работая вмѣстѣ съ нимъ, вела его хозяйство, воспитывала его дочь, и была для нея одновременно матерью и старшей сестрой. Прюдонъ перенесъ на Констанцію всю нѣжность, съ которой въ дѣтствѣ любилъ мать. Онъ питалъ къ ней глубокую благодарность, и ему хотѣлось дѣлить съ любимой дѣвушкой свой талантъ, доставить ей славу. Трогательно слѣдить по этюдамъ дѣвицы Майеръ, съ какимъ терпѣніемъ и преданностью Прюдонъ училъ ее. Онъ старался вдохнуть въ нее свой талантъ, подѣлиться



Прюдонъ: Іосифъ и жена Пентефрія.

съ ней своимъ безсмертіемъ. На его собственномъ творчествѣ счастливая любовь отразилась благотворно. Ко времени дружбы съ Констанціей Майеръ относятся его лучшія произведенія: „Справедливость и месть", „Похищеніе Психеи", „Венера и Адонисъ", „Качающійся Зефиръ".

Эти картины доставили ему и внѣшній успѣхъ. Въ 1808 г. онъ получилъ отъ императора за картину „Месть и Преступленіе" крестъ почетнаго Легіона. Прюдонъ сталъ если не оффиціально, то фактически придворнымъ художникомъ. Къ этому времени относится его прекрасный портретъ императрицы Жозефины. Когда новая императрица Марія Луиза стала учиться живописи, Прюдонъ назначенъ былъ въ 1811 году ея учителемъ рисованія. По случаю рожденія наслѣднаго принца, городъ Парижъ принесъ въ даръ императору обстановку комнаты, и Прюдону была поручена художественная отдѣлка. Критика начала преклоняться передъ его именемъ. Молодые живописцы увидали въ оклеветанномъ прежде художникѣ основателя новой, всѣми ожидаемой религіи. Онъ сталъ зарабатывать много денегъ. Констанція Майеръ, казалось, принесла ему счастье. Тѣмъ глубже поразила его ея смерть.

Нервная, экзальтированная, ревнивая дѣвушка страдала отъ неопредѣленности своего положенія. Когда закрылись мастерскія въ Сорбоннѣ, она не



Прюдонъ: Амуръ и Психея.

могла рѣшиться на разлуку съ Прюдономъ, но поселиться у него въ домѣ она тоже не хотѣла. Утромъ 26-го марта 1821 г. она отпустила свою натурщицу, маленькую Софію, подаривъ ей на память кольцо. Черезъ нѣсколько времени послышался стукъ тяжелаго паденія, и Констанцію нашли на полу плавающей въ крови. Прюдонъ прожилъ еще послѣ этого два года въ одиночествѣ. Онъ чувствовалъ себя изгнанникомъ на землѣ, его мучило раскаяніе и преслѣдовали мысли о самоубійствѣ. Онъ жилъ только мыслью о Констанціи, равнодушный къ славѣ, которая начала сіять вокругъ его имени. Констанція оставила недоконченной картину „Несчастное Семейство". Прюдонъ взялся закончить ее, и эта работа была его послѣднимъ общеніемъ съ Констанціей. Онъ уходилъ изъ мастерской только для того, чтобы посѣтить ея могилу на Père Lachaise'ѣ, или одиноко бродить по отдаленнымъ бульварамъ. „Вознесеніе Богородицы" и „Распятіе" были послѣдними работами этого нѣкогда веселаго живописца, любившаго греческіе миѳы. Mater Dolorosa и Распятый Христосъ—символы его собственныхъ мученій. Смерть, наконецъ, сжалилась надъ нимъ: 16 февраля 1823 года Франція утратила Прюдона.

Его творчество было полнымъ выраженіемъ его душевнаго міра. Женщины занимали много мѣста въ его жизни, и во всѣхъ его картинахъ чувствуется нѣчто женственное. Въ нихъ виденъ воспріимчивый человѣкъ, веселый по природѣ; но тяжелыя испытанія убили въ немъ веселіе. Грація и амуры на картинахъ Прюдона—наслѣдіе рококо, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ позналъ всю грусть новаго вѣка. Улыбка его полна тихой скорби. Онъ знаетъ, что жизнь не безконечный праздникъ и вѣчное удовольствіе. Онъ испыталъ на себѣ, какъ трагично кончается путешествіе на островъ Киприды. Его блѣдныя щеки утратили свѣжесть, лобъ покрылся морщинами—онъ видѣлъ гильотины. Прюдонъ послѣдній живописецъ рококо и первый романтикъ. Онъ могъ гораздо проще и естественнѣе чѣмъ Давидъ совершить переходъ отъ XVIII вѣка въ XIX.

Рисунки Прюдона, которые онъ дѣлалъ на заказъ, когда боролся съ нуждой, полны своеобразной прелести, и очень индивидуальны по настроенію. Въ нѣкоторыхъ его виньеткахъ для почтовой бумаги правительственной канцеляріи больше твердости, изящества и поэзіи, чѣмъ въ самыхъ претенціозныхъ композиціяхъ Давида съ ихъ заимствованнымъ классицизмомъ. Изъ всѣхъ художниковъ того времени одинъ Прюдонъ былъ мастеромъ и въ области декоративнаго искусства. У него есть рисунки, отъ названія которыхъ вѣетъ ледяныимъ холодомъ аллегоріи. Такова, напр., „Минерва, сочетающая свободу съ закономъ". А между тѣмъ рисунокъ далекъ отъ холодности Давида; напротивъ того онъ полонъ обаятельности Корреджіо. Французская грація непринужденно



Констанція Мейеръ.

соединяется съ красотой линій, напоминающихъ античныя камеи. Въ древней миѳологіи, ставшей грудой сухихъ именъ, онъ въ первый разъ увидѣлъ источникъ живой поэзіи. Когда ему заказывали приглашеніе на балъ, онъ создавалъ нѣжный гимнъ музыкѣ и танцамъ. Онъ щедро расточалъ во всѣ стороны поэтическую фантазію и грацію, которая не давалась Давиду въ его самыхъ серьезныхъ начинаніяхъ. Въ эту пору своей жизни Прюдонъ сталъ самымъ замѣчательнымъ рисовальщикомъ всей французской школы. Рисунки и иллюстраціи были необходимой подготовкой къ большимъ картинамъ, съ которыми онъ выступилъ въ началѣ XIX вѣка.

Первая его картина 1799 г. теперь на половину уничтожена временемъ. Это „Мудрость, ведущая правду на землю и отступленіе мрака передъ ея появленіемъ". Она написана была съ удивительной нѣжной граціей; знаменитая картина 1800 г., „Справедливость и месть, преслѣдующія преступленіе", гораздо ближе по колориту къ романтической школѣ, чѣмъ къ классицизму.



Гро: Наполеонъ предъ пирамидами.

Подъ вліяніемъ классицизма исчезло умѣніе писать тѣло. Прюдонъ вернулъ французскому искусству этотъ даръ, очень глубоко изучивъ вышедшихъ изъ моды мастеровъ Леонардо и Корреджіо. На картинѣ изображено глухое, пустынное мѣсто; мѣсяцъ выступаетъ изъ тяжелыхъ облаковъ и прозрачно блеститъ среди голыхъ утесовъ. Убійца уходитъ отъ своей жертвы. Торопясь, съ добычей и кинжаломъ въ рукахъ, онъ шагаетъ, съ ужасомъ оглядываясь на оголенный трупъ юноши, упавшаго на выступъ утеса и



Антуанъ Гро.

лежащаго съ распростертыми руками. Надъ убійцей уже рѣютъ какъ облака карающія небесныя силы, съ угрозой во взорѣ. Разгнѣванное Правосудіе глядитъ вслѣдъ убѣгающему убійцѣ, а месть, освѣщая путь факеломъ, пытается настигнуть преступника. Картина Прюдона отличается отъ всѣхъ другихъ картинъ того времени величественностью характеристикъ, силой и живописностью исполненія, и строгостью ландшафта, среди котораго происходитъ страшная сцена. Въ натурѣ Прюдона нѣтъ трагизма, онъ любилъ останавливаться на веселыхъ, слегка мечтательныхъ, подернутыхъ дымкой древнихъ миѳахъ. Жизненное горе научило его бѣжать дѣйствительности. На крыльяхъ искусства онъ спасался въ міръ сказочной любви и счастливыхъ сновидѣній. На одной изъ его картинъ Зефиръ уноситъ Психею въ брачный покой Эрота. Мягкій свѣтъ падаетъ на бѣлоснѣжное тѣло. Голова спустилась на плечо, и откинутая назадъ рука поднята круглымъ движеніемъ надъ головой; молча и тихо какъ облако несется воздушное видѣніе изъ сказочнаго міра. Или же, на другой картинѣ, дремлющую красавицу посѣщаютъ въ лѣсной тиши при лунномъ свѣтѣ, очарованные ею духи. Она тайно спускается къ тихому озеру, собирается купаться и съ изумленіемъ видитъ въ темномъ зеркалѣ воды свое собственное изображеніе. Или же онъ рисуетъ Венеру, сидящую въ таинственномъ упоеніи рядомъ съ Адонисомъ. Ни одинъ художникъ того времени не умѣлъ рисовать обнаженное тѣло столь безупречно прекраснымъ, стройнымъ и чистымъ, какъ Прюдонъ. Линіи тѣлъ гибки и всетаки тверды; ихъ обливаетъ полный мягкій свѣтъ. Зефиръ съ лукавымъ выраженіемъ лица качается у озера, мягкое дуновеніе вѣтра колеблетъ его кудри, и кругомъ дышетъ прохладная лѣсная тишь. Прюдонъ не собиралъ отовсюду обломковъ античныхъ формъ. Въ немъ нѣтъ разсудочности, онъ не слѣдуетъ традиціоннымъ формуламъ. Все его творчество интуитивно. Онъ не рабъ того, что видѣлъ въ природѣ, но картины его тѣмъ не менѣе полны движенія и проникнуты божественнымъ дыханіемъ жизни. Онъ воскресилъ античный міръ въ духѣ своего собственнаго новаго пониманія — и въ духѣ великихъ мастеровъ возрожденія, впервые пробудившихъ древность за триста лѣтъ до Прюдона. Ландшафтный фонъ картинъ Прюдона дѣлаетъ его вполнѣ современникомъ Жанъ Жака Руссо, сыномъ времени, которое вновь открыло природу. Во всѣхъ его твореніяхъ видно духовное родство съ Антоніо Аллегри и Леонардо да Винчи. Подобно Корреджіо, онъ любилъ мягкую пышность тѣла и нѣжныя свѣтотѣни. Онъ вдумчивый поклонникъ Леонардо, и ему нравились женскія головы съ глубокими, затуманенными чувствомъ глазами и таинственной нѣжной улыбкой, мечтательно играющей вокругъ полныхъ губъ. Но обаятельная нѣжность флорентинца, такъ же какъ и экстазъ ломбардца смягчались у Прюдона тихой меланхоліей нашего вѣка.

Этотъ художникъ, нѣжный, мягкій, одаренный тонкой воспріимчивостью



Констанція Мейеръ: Le rêve de bonheur.

къ вѣчно женственному, былъ какъ бы созданъ писать портреты женщинъ. Давиду удавались главнымъ образомъ рѣзко очерченныя мужскія физіономіи. Прюдонъ сталъ изобразителемъ нѣжныхъ, утонченныхъ женственныхъ натуръ. Его женскіе портреты чаруютъ таинственностью взора, задумчивой улыбкой, мечтательной грустью. Никто не умѣлъ такъ тонко схватывать мимолетные оттѣнки мѣняющихся выраженій и передавать настроеніе минуты. Какъ пикантна улыбающаяся Антуанета Леру въ платьѣ à la Шарлота Корде, въ кокетливой, эксцентричной шляпѣ, во всемъ блескѣ своего оригинальнаго наряднаго туалета. М-мъ Копіа, жена гравера, съ ея нѣжными, затуманенными глазами, воплощаетъ на портретѣ Прюдона идеалъ прекрасной души. Императрица Жозефина изображена грустной, утомленной женщиной. Она сидитъ въ изящной, небрежной позѣ на скамейкѣ изъ дерна, и слегка наклонила голову. Взоръ устремленъ въ даль, какъ бы предвидя близящееся горе. Ее окутываетъ мечтательная полутьма романтическаго ландшафта.

Послѣ долгаго забвенія красокъ во французскомъ искусствѣ, колоритъ возродился въ творчествѣ Прюдона. Уже во времена революціи онъ протестовалъ во имя граціи противъ сухости Давида. Онъ старался доказать, что люди нашего времени ничѣмъ особенно не отличаются отъ современниковъ Леонардо и Корреджіо; они сдѣланы не изъ мрамора и камня, а имѣютъ живое тѣло. Во времена Давида онъ уже требовалъ возврата къ краскамъ. Но подобно Андре Шенье, его духовному брату, онъ лишь очень поздно добился успѣха. Его скромность и простота не могли побѣдить диктаторскую власть Давида, окруженнаго славой и почестями. Всѣ смѣялись надъ бѣднымъ Прюдономъ, который слѣдовалъ лишь собственной фантазіи и создалъ себѣ собственный поэтическій языкъ посредствомъ свѣтотѣней. Но вскорѣ вопросъ о свѣтотѣни былъ поднятъ другимъ художникомъ, на этотъ разъ молодымъ человѣкомъ, вышедшимъ прямо изъ мастерской Давида.

Антуанъ-Жанъ-Гро (Antoine Jean Gros) былъ ученикомъ Давида. Изъ всѣхъ



Прюдонъ: Несчастная семья.

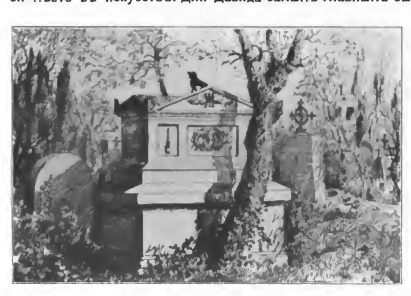
своихъ товарищей онъ былъ наиболѣе почтительнымъ поклонникомъ учителя; а между тѣмъ онъ, самъ того не зная и не желая, болѣе чѣмъ кто либо другой, содѣйствовалъ распаденію школы Давида. Онъ родился 17-го марта 1771 г. въ Парижѣ; отецъ его былъ миніатуристомъ. Въ мастерской г-жи Виже-Лебренъ пріятельницы его родителей, ему открылось его призваніе. Въ салонѣ 1785 г., при видѣ картины Давида, „Андромаха у трупа Гектора", Гро рѣшилъ поступить въ школу къ Давиду. Онъ былъ тогда тѣмъ красивымъ пятнадцатилѣтнимъ юношей, какимъ онъ изобразилъ себя на портретѣ въ Версалѣ. Въ мягкихъ впечатлительныхъ чертахъ отражается нѣкоторая сантиментальность. Большіе темнокаріе глаза съ изумленіемъ и любопытствомъ глядятъ вдаль. Темные волоса обрамляютъ тихое, свѣжее лицо. На головѣ мягкая шляпа съ широкими полями. Въ этомъ портретѣ чувствуется отзывчивая нѣжная душа, готовая одинаково пасть духомъ отъ горькаго жизненнаго опыта и возликовать отъ успѣха. Въ 1792 г. онъ сталъ добиваться Prix de Rome, но безъ успѣха; эта неудача его спасла. Онъ отправился самостоятельно въ Италію, былъ очевидцемъ итальянской компаніи Наполеона, и зрѣлища, которыя онъ видѣлъ, замѣнили ему изученіе исторіи и археологіи. Когда пѣхота брала приступомъ Аркольскій мостъ, она не думала о томъ, что воспроизводитъ видъ стариннаго барельефа. Гро видѣлъ идущіе полки и торжественное вступленіе въ празднично разукрашенные города. Онъ многому научился на мѣстѣ сраженій и вернувшись, изображалъ то, что самъ пережилъ въ Италіи. Онъ понялъ поэзію современной жизни и кромѣ того смогъ продолжать начатое у Давида ученіе у другого столь же хорошаго учителя. Въ Генуѣ онъ сталъ изучать Рубенса. Оригинальность Прюдона заключается въ томъ, что онъ первый вернулся къ Леонардо и Корреджіо: Гро первый сталъ покланяться Рубенсу тогда, когда этотъ голландскій художникъ совсѣмъ вышелъ изъ моды. Инстинктъ художника сразу натолкнулъ его на Рубенсовскаго св. Игнатія. Онъ съ восторгомъ говоритъ въ письмахъ объ этой „великой вдохновенной картинѣ". Впослѣдствіи Гро былъ выбранъ членомъ коммиссіи, завѣдывавшей перевозкой художественныхъ произведеній въ Парижъ. Тогда онъ часто имѣлъ случай разсматривать и восхищаться картинами мастеровъ XVI и XVII вѣка. Эти впечатлѣнія опредѣлили его дальнѣйшую судьбу. Гро сталъ великимъ колористомъ классицизма, пѣвцомъ наполеоновскаго эпоса. Въ сравненіи съ мраморными греко-римлянами Давида, фигуры Гро принадлежатъ какъ бы другому міру. Онъ говорилъ въ своихъ картинахъ языкомъ чуждымъ его учителю. Содержаніе картинъ и техника Гро не разъ должны были поражать Давида.

Гро удалось быть представленнымъ Жозефинѣ Богарне, и при ея содѣйствіи Наполеону въ Миланѣ, въ Casa Serbeloni. Гро, который ничего не желалъ такъ страстно, какъ написать портретъ полководца, былъ причисленъ къ генеральному штабу въ чинѣ лейтенанта. Во время трехдневной битвы при Арколѣ онъ имѣлъ случай восторгаться геройскимъ мужествомъ диктатора, и написалъ этюдъ, гдѣ изображенъ Наполеонъ, со знаменемъ въ рукахъ мчащійся впереди всѣхъ на приступъ Аркольскаго моста. Наполеону этюдъ понравился. Онъ увидѣлъ въ немъ выраженіе своей стихійной силы, будущаго завоевателя міра. На выставкѣ 1801 г. картина Гро имѣла огромный успѣхъ. Теплый колоритъ, широкая манера письма и оживленность драматичной сцены казались величайшимъ новшествомъ въ сравненіи съ однообразіемъ Давида.



Гро: Бонапартъ на Аркольскомъ мосту.

Картина „Наполеонъ на Аркольскомъ мосту", опредѣлила призваніе Гро. Давидъ былъ живописцемъ эпохи конвента, а Гро выразителемъ времени когда Наполеонъ былъ прежде всего героемъ въ глазахъ своего народа. Гро иногда отклонялся въ сторону греческой миѳологіи, но никогда не чувствовалъ себя тамъ какъ дома. Его больше всего вдохновляла живая исторія, создаваемая французскими генералами и солдатами. Изображая военную жизнь своего времени, онъ завоевалъ ей мѣсто въ искусствѣ. Для Давида самымъ главнымъ была „исторія" и „стиль"; поэтому онъ лишь противъ желанія изображалъ современныя событія. Работы Жирара и Жироде интересны, какъ протестъ живой дѣятельности противъ классической условности, но въ общемъ ихъ творчество посредственно и скучно. Гро въ своей знаменитой картинѣ „Чума въ Яффѣ" и „Битва подъ Эйлау" первый пріобрѣлъ огромную славу сюжетомъ изъ современной



Могила Прюдона.



Прюдонъ: Справедливость и месть преслѣдующія злодѣя.

исторіи. Это двѣ сильныя, правдивыя картины имѣютъ непреходящее значеніе. Гро высоко стоитъ надъ Давидомъ и всѣми своими соперниками по смѣлости замысла. Давидъ устарѣлъ, Гро сохранилъ интересъ на всегда, по тому что писалъ подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ пережитыхъ событій, а не подъ вліяніемъ сухихъ теорій. Онъ убѣжденный реалистъ, и не боялся изображать ужасное, отступая этимъ отъ традицій древняго искусства. Въ то время когда Римъ и Греція были еще источникомъ вдохновенія для всѣхъ художниковъ, онъ имѣлъ смѣлость изображать госпитали, больныхъ, умирающихъ и мертвыхъ. Во время египетско-сирійской компаніи, послѣ взятія Яффы началась чума. 7-го марта 1799 г. Наполеонъ вмѣстѣ съ нѣсколькими офицерами посѣтилъ больныхъ чумой, скученныхъ въ жалкомъ госпиталѣ. Его подвигъ рѣшено было увѣковѣчить въ монументальной картинѣ, и Гро взялъ эту задачу на себя. Онъ изобразилъ Наполеона утѣшителемъ, сходящимъ къ страждущимъ и умирающимъ; отступая отъ исторической точности онъ, перенесъ сцену изъ жалкаго помѣщенія лазарета въ обнесенный колоннами дворъ мечети. Подъ высокими сводами извиваются и корчатся больные и раненные, глядятъ впередъ съ отчаяніемъ во взорѣ, приподнимаются полуобнаженные въ смертельныхъ мукахъ, или обращаютъ взоры къ полководцу, прекрасному въ своей молодости и отвагѣ. Онъ касается чумныхъ струпьевъ одного изъ больныхъ. Яркій солнечный лучь прорѣзываетъ мракъ и широко освѣщаетъ центральную группу. Картина заполнена фигурами людей въ живописныхъ восточныхъ одѣяніяхъ; они раздаютъ больнымъ пищу, которую приносятъ чернокожіе мальчики. Вдали чрезъ мавританскія арки видиѣется городъ съ укрѣпленіями, плоскими крышами и стройными минаретами. Надъ ними вѣютъ побѣдныя знамена французовъ. Въ сторонѣ



Прюдонъ: Невинность.



Гро: Зачумленные въ Яффѣ.

синѣетъ далекое море, и надъ всей картиной высится знойное южное небо. Среди условно классическихъ произведеній окружающихъ картину Гро въ Луврѣ, она и теперь кажется откровеніемъ чего то новаго, первымъ порывомъ вѣтра, предвѣщающимъ бурю романтизма.

Герои Гро, какъ и герои Давида, сознаютъ свое величіе и даже слишкомъ это обнаруживаютъ, но они по крайней мѣрѣ дѣйствуютъ. Художникъ внутренно переживалъ то, что писалъ. Въ картинѣ вмѣстѣ съ геройскимъ духомъ чувствуется любовь и жизнь. Кромѣ того Гро не довольствовался блѣдными красками и неуклюжимъ рисункомъ своихъ современниковъ. Его изображеніе голаго тѣла умирающихъ далеко отъ безжизненной окаменѣлости классической школы. Вмѣсто традиціоннаго классическаго перистиля классическихъ трагедій у него изображенъ мавританскій дворъ. Бонапартъ вкладывающій руку въ рану умирающаго, не похожъ на греческаго или римскаго героя. Больные обратившіе лихорадочно возбужденный взоръ на полководца, какъ бы ожидая отъ него спасенія, и негры снующіе съ корзинами ѣды далеко не статисты на картинѣ Гро. Море, озаренное солнцемъ и оживленное кораблями, гавани, расцвѣченныя пестрыми флагами, поражаютъ великолѣпіемъ красокъ и кажутся зарей новой эпохи. Молодые художники были правы, когда прикрѣпили лавровую вѣтвь къ рамкѣ картины Гро, въ Салонѣ 1804 года. Правительство купило картину за 16000 франковъ. Въ честь художника данъ былъ банкетъ, на которомъ предсѣдательствовали Вьенъ и Давидъ. Жироде прочелъ стихотвореніе, кончавшееся слѣдующимъ четверостишіемъ:

Et toi sage Vien, toi, David, maître illustre,
Jouissez de vos succès, d'ans son sixième lustre,
Votre élève, déjà de toutes parts cité,
Auprès de vous vivra dans la posterité.


Прюдонъ: Вознесеніе Богородицы.

„Битва подъ Эйлау", выставленная въ 1808 г., составляетъ pendant къ чумѣ въ Яффѣ. Тамъ посѣщеніе госпиталя, — здѣсь осмотръ поля сраженія. Угрюмо сѣрый тонъ зимняго дня лежитъ на снѣжной полосѣ, которая уныло тянется до самаго горизонта; лишь изрѣдка она прерывается грудами тѣлъ уничтоженныхъ полковъ. На переднемъ планѣ лежатъ груды убитыхъ и стонущихъ раненныхъ, а среди всего этого ужаса, среди растерзанныхъ тѣлъ и гніющихъ труповъ скачетъ побѣдитель. Лицо его блѣдно, взоръ устремленъ на горящій городъ на горизонтѣ. „На немъ трехугольная шляпа и сѣрый, походный сюртукъ". Онъ ѣдетъ въ челѣ своего штаба, равнодушный и неумолимый, твердый какъ судьба. „Ah, si les rois pouvaient contempler cess pectacles, ils seraient moins avides de conquêtes!" Классическія позы, которыя еще производили непріятное впечатлѣніе на картинѣ чумы въ Яффѣ здѣсь, уже совершенно исчезли. Вмѣсто излюбленной Давидомъ условной лошади пареенонскаго фриза, Гро писалъ настоящихъ лошадей. Колоритъ снова возстановленъ въ своихъ правахъ и становится выразителемъ настроенія. Эта картина признана была лучшей въ богатомъ замѣчательными картинами салонѣ 1808 года. Ни „Битва подъ Аустерлицомъ" Жерара, ни „Аттала" Жироде, ни даже „Коронація" Давида не могли соперничать съ картиной Гро.

Завершеніемъ цикла была картина „Наполеонъ передъ пирамидами" 1810 года. На ней изображенъ моментъ, когда Наполеонъ произнесъ знаменитыя слова: „Солдаты, съ высоты этихъ памятниковъ глядятъ на васъ сорокъ вѣковъ". Гро единственный художникъ того времени постигшій эпическое величіе войны. Онъ сталъ также портретистомъ великихъ людей, создавшихъ эти событія. Въ его портретѣ генерала Массена, съ полузадумчивымъ полухитрымъ выраженіемъ лица, воплощенъ духъ военнаго. Въ портретѣ генерала Лассалэ чувствуется спокойная отвага, выраженная безъ обычнаго атрибута — развѣвающейся отъ вѣтра мантіи. Портретъ генерала Фурнье Сарловезе въ Версалѣ, поражаетъ свѣжестью колорита. Такъ писать умѣли въ то время лишъ англійскіе живописцы, Лоренсъ и Рабориъ. Гро значительно опередилъ



Прюдонъ: Распятіе.

свою эпоху. Онъ гораздо выше въ изображеніи движеній, чѣмъ въ психологическомъ анализѣ. Поэтому ему удавались общія характеристики; онъ неподражаемо передавалъ самое существенное. У Давида все расчетъ, у Гро все внутреннее пламя. Изъ всѣхъ своихъ современниковъ, онъ одинъ только зналъ Рубенса. Подобно ему онъ отдавалъ должное колориту; въ его картинахъ часто столько красокъ, столько жизни, что уже это одно дѣлаетъ его прямымъ предшественникомъ современнаго искусства. Окруженный убѣжденными классиками, онъ громогласно заявилъ то, что Прюдонъ говорилъ менѣе рѣшительно: „человѣкъ не статуя, онъ сдѣланъ не изъ мрамора, а изъ костей и мяса".

Но судьба Гро напоминаетъ судьбу Прюдона. Этому впечатлительному и раздражительному человѣку не доставало твердости и сознательной силы воли, не доставало вѣры въ себя для того, чтобы стать во главѣ новаго движенія. Пока ему служила опорой великая фигура Наполеона, онъ оставался вѣрнымъ своему таланту, но какъ только у него отняли его героя, онъ потерялъ голову. Имперія возвеличила Гро, ея же паденіе убило его. Кошмаръ Давидовскаго классицизма снова сталъ его преслѣдовать. Когда Давидъ послѣ своего изгнанія (1816 г.) поручилъ ему стать во главѣ его мастерской, Гро съ благоговѣніемъ взялъ на себя эту задачу. Какъ художникъ онъ освободилъ искусство, какъ учитель, онъ стремился снова надѣть на него смирительную рубашку классицизма. „Не я учу васъ", говорилъ онъ, обращаясь къ ученикамъ, „а Давидъ, Давидъ, одинъ только Давидъ". Давидъ упрекалъ его за то, что онъ отдалъ свои силы на изображеніе войнъ Наполеона, а не занялся вмѣсто столь маловажныхъ и случайныхъ сюжетовъ подвигами Александра Великаго. Тогда бы онъ создалъ настоящія историческія картины. „Потомство требуетъ отъ васъ хорошихъ картинъ изъ древней исторіи. Кто, скажетъ онъ, былъ болѣе способенъ изображать Ѳемистокла? Возьмитесь скорѣй, другъ мой, за чтеніе Плутарха". Изображать дѣйствительность, т. е. то, что происходитъ на глазахъ, казалось Давиду маловажной задачей. Назначеніе исторической живо-

писи онъ считалъ болѣе высокимъ. Гро, преклонявшійся передъ своимъ учителемъ, имѣлъ слабость слушаться его словъ. Онъ довѣрялъ больше Давиду, чѣмъ своему собственному генію, больше вѣрилъ чужой силѣ, чѣмъ своей. Онъ сталъ читать Плутарха и ничего не писалъ не подумавъ раньше о брюссельскомъ изгнанникѣ. Онъ ввелъ аллегорію въ „Битву при пирамидахъ“, сочинилъ въ угоду Давиду „Смерть Сафо“, написалъ безжизненныя сухія фрески для купола въ Пантеонѣ—и въ промежуткахъ между этими работами, когда ему случалось взглянуть въ глаза природѣ, писалъ высокохудожественныя вещи. Въ „Бѣгствѣ Людовика XVIII“ Версальскаго музея онъ еще стоитъ на прежней высотѣ. Это „одно изъ прекраснѣйшихъ произведеній современнаго искусства“, по словамъ Делакруа въ Revue de Deux Mondes 1848 года; картина написана трогательно и вмѣстѣ съ тѣмъ торжественно. Наполеонъ покинулъ островъ Эльбу, двинулся на Парижъ и былъ въ Фонтенебло, когда Людовикъ XVIII рѣшился поспѣшно оставить Тюльери въ ночь съ 19 на 20 марта 1815 года. Онъ уходитъ въ сопровожденіи нѣсколькихъ преданныхъ ему офицеровъ, и прощается съ національной гвардіей. Есть что-то трогательное въ этомъ шестидесятилѣтнемъ человѣкѣ съ бурбонскимъ профилемъ — увѣковѣченномъ на пятифранковыхъ серебряныхъ монетахъ—съ выступающимъ животомъ и короткими толстыми ногами. У него видъ человѣка, идущаго въ больницу лечиться отъ водянки. Его осанка лишена всякаго величія и корректности. Гро смѣло передалъ сцену совершенно реально, изобразилъ короля со всѣми признаками его болѣзни. Онъ забылъ при этомъ все, чему учился у классическихъ художниковъ, и писалъ только то, что самъ видѣлъ: лѣстницу, ропщущую толпу, лакеевъ снующихъ съ лампами въ рукахъ, толстаго, страдающаго подагрой короля, который отъ страха забылъ всякое достоинство. Картина Гро имѣетъ характеръ исторической хроники и, закончивъ ее, Гро обвинялъ себя въ уклоненіи отъ „истинной исторической живописи“. На похоронахъ Жироде въ 1824 г. члены Institut de França оплакивали „незамѣнимую утрату“. Они говорили, что нуженъ новый вождь, который бы мощной рукой удержалъ горячія головы молодыхъ художниковъ отъ грозящей имъ гибели. „Вы должны были бы взять это на себя, Гро“, — замѣтилъ одинъ изъ собесѣдниковъ. Гро отвѣтилъ съ отчаяніемъ: „Я не только не чувствую въ себѣ достаточно силы, чтобы стать во главѣ школы, но считаю себя виновнымъ въ томъ, что первый подалъ дурной примѣръ, уклонившись отъ истиннаго искусства“. Чѣмъ болѣе онъ подчинялся Давиду, тѣмъ болѣе отдалялся отъ живой жизни. Его большая скучная картина, „Геркулесъ, отдающій Діомеда на растерзаніе его собственнымъ лошадямъ“ (1835), обозначила собой окончательное



Прюдонъ: М-мъ Копія.



Прюдонъ: Императрица Жозефина.

паденіе художника. Условность одержала побѣду надъ правдивостью.

Художники смѣялись надъ нимъ. Насмѣшливый тонъ проникъ и въ критику. Нѣсколько писателей уже давно начали возставать противъ классицизма. Они съ пламеннымъ воодушевленіемъ говорили о правахъ человѣческой личности, о благодѣяніяхъ свободы, объ истинныхъ принципахъ революціи. Было много читателей, внимавшихъ ихъ словамъ. Они боролись противъ вѣры въ непоколебимость законовъ духовной и общественной жизни, доказывали, что кромѣ классической древности есть и другіе міры, что даже и древній міръ заселенъ былъ не одними статуями. Они описывали величіе зрѣлищъ природы и открывали искусству и поэзіи новые горизонты. Наступила весна—и Гро почувствовалъ, что онъ пережилъ себя. Чтобы не слышать голосовъ новаго поколѣнія, онъ геройски притворялся глухимъ, но и это не помогло. Онъ погибъ мученикомъ классицизма во французскомъ искусствѣ. Онъ былъ классикомъ по воспитанію, романтикомъ по темпераменту. Онъ гордился тѣмъ, что какъ учитель опровергалъ то, чему самъ слѣдовалъ въ своихъ художественныхъ произведеніяхъ. Этотъ душевный разладъ погубилъ его. 25 іюня 1835 года, уже старикомъ 64-хъ лѣтъ, онъ вышелъ изъ дому, не сказавъ никому ни слова, и около Медона легъ ничкомъ въ протекающій тамъ рукавъ Сены. Мѣсто было мелкое, ребенокъ могъ бы легко перейти въ бродъ. Только на слѣдующій день два матроса, идя домой, по берегу нашли его трупъ. Одинъ изъ нихъ наткнулся ногой на черный шелковый цилиндръ. Въ немъ лежалъ тщательно сложенный галстухъ, помѣченный буквой *Г*, и кромѣ того записка къ женѣ. На полуразорванной визитной карточкѣ можно было еще разобрать имя барона Гро. Пройдя нѣсколько шаговъ, матросы увидѣли трупъ. Не рѣшаясь прикоснуться къ утопленнику они бросили жребій соломинками, кому изъ нихъ вытащить трупъ на берегъ. „Я знаю, мое несчастіе въ томъ, что я обреченъ на постоянное *одиночество.* Я чувствую отвращеніе къ самому себѣ—и всему конецъ“... Такъ онъ писалъ еще въ юности своей матери, и его грустное предчувствіе оправдалось въ жизни. Онъ умеръ одинокимъ среди наступившаго возмущенія противъ классицизма, хотя и самъ онъ всѣми силами души рвался изъ оковъ классицизма и любилъ краски, правду и жизнь.

Многія событія должны были произойти еще, прежде чѣмъ можно было ожидать сигнала къ освобожденію. Прюдонъ и Гро были предвѣстниками новаго

теченія; часъ его побѣды насталъ тогда только, когда на сцену выступило новое поколѣніе, выросшее въ безотрадную эпоху реставраціи. Господство классицизма, наслѣдія XVII вѣка, ограничилось однимъ поколѣніемъ. Оно длилось отъ начала революціи и до распаденія наполеоновской имперіи. Нѣкоторые ученики Давида дожили до половины XIX вѣка, но ихъ слава ограничивалась академическими почестями. Бурно мчавшіеся впередъ молодые таланты видѣли въ нихъ лишь посредственность, закованную въ цѣпи отжившихъ правилъ. Будущее принадлежало молодежи, которая въ то время отличалась необычайной пламенностью, бодростью и силой. Это было поколѣніе 1830 года „les vaillants de dix-huit cent trente", какъ его назвалъ въ одномъ стихотвореніи Теофиль Готье.

XI.

Поколѣніе 1830 года.

Въ періодъ 1820—1848 гг. Франція создала великое, достойное поклоненія искусство. Послѣ революціи и наполеоновскихъ войнъ выросло новое, сильное поколѣніе, жаждущее подвиговъ и славы; Мюссе говоритъ о немъ въ „Confessions d'un enfant du siècle". Оно родилось при громѣ пушекъ, среди величія и славы, а въ зрѣломъ возрастѣ переживало позоръ правленія Карла X—эпохи клерикальной реакціи. Повсюду отстраивались заново монастыри. Богохульство, нарушеніе праздниковъ карались наказаніями въ духѣ среднихъ вѣковъ. Снова провозглашено было ученіе о божественности королевской власти. „Когда молодые люди мечтали о славѣ",—говоритъ Мюссе,—„имъ отвѣчали: будьте священниками! когда они говорили о честолюбіи—имъ отвѣчали: будьте священниками! и когда они говорили о надеждѣ и любви, о силѣ и о жизни, имъ опять отвѣчали: будьте священниками!" Этотъ гнетъ еще болѣе разжигалъ жажду свободы. Политическая и интеллектуальная реакція должна была неминуемо породить духъ протеста. Романтики были во Франціи врагами филистеровъ. Слово „буржуа" считалось оскорбленіемъ. Одно только искусство было для нихъ свѣтомъ и живительнымъ пламенемъ. Смыслъ жизни они видѣли только въ красотѣ. Ихъ требованіямъ не могли удовлетворить „евнухи классицизма"—выраженіе Жоржъ Зандъ. Романтики мечтали о яркихъ краскахъ, о пурпурѣ, о крови. Они искали свѣта, движенія, отваги, глубоко презирали корректность, педантичность и безцвѣтность прежнихъ художниковъ. Они требовали, чтобы внутренній пламень озарялъ и освобождалъ формы, поглощалъ линіи и очертанія, превращалъ картины въ красочныя симфоніи. Во всемъ, въ поэзіи и въ музыкѣ, въ пластикѣ и въ живописи началось исканіе красокъ и страсти, — красокъ такой силы, чтобы они поглощали собой рисунокъ, страсти столь бурной, что лирикѣ и драмѣ грозила опасность впасть въ лихорадочный бредъ и судороги. Увлеченіе, напоминающее время возрожденія, охватило умы. Въ самомъ воздухѣ, казалось, было нѣчто опьяняющее. На сѣромъ фонѣ реставраціи и іезуитскаго вліянія выступило пламенное сіяющее, шумное, искрящееся искусство, боготво-

рящее страсть и пурпуръ. Романтизмъ былъ своего рода протестанскимъ движеніемъ въ литературѣ и въ искусствѣ—такъ опредѣляетъ это движеніе Витэ.

Литература сначала сочувствовала правительству; Шатобріанъ внесъ въ романтизмъ культъ католичества, королевской власти и среднихъ вѣковъ; но въ двадцатыхъ годахъ романтизмъ принялъ революціонный характеръ. Описаніе борьбы, начатой романтизмомъ—одна изъ самыхъ яркихъ главъ въ классической книгѣ Георга Брандеса. Началось всеобщее возмущеніе противъ поддѣльной античности, противъ неподвижнаго александрійскаго стиха, противъ ига традицій. На сцену выступило мощное поколѣніе поэтовъ, съ байроновскимъ пыломъ провозгласившее евангеліе природы и страсти. Мюссе, знаменитое „дитя вѣка", идолъ молодежи, поэтъ съ пламеннымъ сердцемъ, такъ стремительно прожигалъ свою жизнь, что къ сорока годамъ былъ истощенъ, какъ семидесятилѣтній старикъ; онъ намѣренно выбиралъ плохія рифмы въ своихъ первыхъ стихотвореніяхъ, чтобы злить этимъ классиковъ. Въ драмахъ онъ воспѣвалъ любовь,—страшную силу, съ которой опасно шутить, огонь, съ которымъ нельзя играть. Любовь въ его глазахъ—смертоносный электрическій токъ. Жоржъ Зандъ—одно изъ свѣтилъ романтизма—проповѣдывала разрушительныя идеи въ увлекательныхъ, сверкающихъ страстью романахъ. Среди остальныхъ романтиковъ выдѣляется рѣзкій профиль Проспера Мериме; онъ воспѣвалъ жизнь цыганъ и разбойниковъ, прославлялъ самые отважные историческіе характеры. Наконецъ, Викторъ Гюго, глава романтиковъ, Паганини въ литературѣ, достигъ вершины славы своей величавостью, виртуознымъ языкомъ и мелочнымъ честолюбіемъ. Толпа пала къ его ногамъ, когда онъ съ дикимъ, пламеннымъ возмущеніемъ ополчился противъ строгости и мертвенности безкровнаго классическаго стиля, и замѣнилъ неподвижныя риторическія трагедіи страстными романтическими драмами, полными движенія и красокъ. Ударъ былъ смертеленъ. Всѣ восторженно привѣтствовали новаго мессію, упивались фразами Гюго; онѣ звучали полнѣе и восторженнѣе, чѣмъ холодный, размѣренный языкъ Корнеля и Расина. Сцена „Théatre Français", напоминавшая прежде кладбище своей тишиной, стала шумнымъ полемъ битвы. На представленіяхъ „Кромвеля" или „Эрнани" Виктора Гюго, въ ложахъ всѣ были прекрасно одѣты, мужчины, всѣ были бриты съ высокими галстухами и воротниками; это было старшее поколѣніе, — люди достигшіе высокаго положенія своей строгой выдержанностью. Но партеръ наполненъ былъ иной публикой—той „jeune Françe", которую изобразилъ



Теодоръ Жерико.



Жерико: Кавалерійскій офицеръ.

Теофилъ Готье: одинъ съ длинной, падающей на плечи львиной гривой, другой въ шляпѣ à la Рубенсъ и испанскомъ плащѣ, или въ свѣтло-красной атласной курткѣ. Всѣ они при этомъ носили нѣчто общее, своего рода мундиръ,— красный жилетъ, введенный въ моду Теофилемъ Готье. Это не былъ красный цвѣтъ революціонеровъ, а пурпуръ—эмблема ненависти восторженной молодежи ко всему сѣрому и любви къ яркимъ, сочнымъ краскамъ. Глядѣть на красное сукно, говорили они, истинное художественное наслажденіе. Такая же перемѣна произошла и въ женскихъ нарядахъ. Во время революціи въ платьяхъ преобладалъ бѣлый цвѣтъ греческихъ одѣяній. Теперь женщины стали носить всѣ цвѣта, въ особенности ярко-красный. Красныя ленты развѣвались на шляпахъ и опоясывали таліи. Красный цвѣтъ сталъ общимъ колоритомъ романтизма, а трубные звуки его основной музыкальной нотой. Страсть, дикость, потоки сѣры, огненный дождь, сожженныя пламенемъ пустыни, фосфористое сіяніе разлагающихся веществъ, моря, съ погибающими ночью кораблями, страны, гдѣ война потрясаетъ факеломъ и народы бѣшено кидаются другъ на друга — вотъ основные мотивы боевыхъ кличей и побѣдныхъ пѣсенъ французскаго романтизма. Въ Германіи того времени молодые художники благочестиво и кротко писали въ Дюссельдорфѣ свои трогательныя, добродѣтельныя и сантиментальныя картины; назарейцы выкапывали изъ могилъ мертвецовъ старо-итальянскаго искусства и старались искусственно воскресить отжившую набожность среднихъ вѣковъ. Во Франціи же выросло поколѣніе художниковъ, проникнутыхъ кипучей жаждой жизни. Они гнались за искренностью и правдой, но въ то же время искали во всемъ художественныхъ контрастовъ, страстей, сочетающихъ величественность и дикость. Въ Германіи ростъ искусства заключался лишь въ томъ, что отжившій карандашный стиль Карстенса смѣнился безуспѣшнымъ подражаніемъ жизнерадостному колориту quattrocent'истовъ; французы же стали быстро приближаться къ фламандцамъ. Наполеонъ обогатилъ Францію не только военной славой, но и огромными художественными сокровищами, привезенными въ Парижъ изъ разныхъ странъ въ знакъ побѣды надъ ними. Въ богатѣйшихъ галлереяхъ собрано было все, что могло оказать благопріятное вліяніе на развитіе живописи. Нигдѣ нельзя было лучше изучить венеціанскихъ колористовъ и Рубенса, чѣмъ въ Луврѣ, и это непосредственное знакомство съ эпохой высшаго развитія колорита помогло поколѣнію 1830-го года полно выразить колоритность и пламенную страсть жизни, какъ она рисовалась ихъ


Жерико: Раненный кирасиръ.

возбужденной фантазіи. Вмѣстѣ съ тѣмъ расширилось и содержаніе живописи. Романтики показали, что героями исторіи и поэзіи могутъ быть не только греки и римляне. Предметомъ живописи становилось для нихъ все, въ чемъ были краски и характеръ, страсть и экзотизмъ. Романтизмъ сталъ протестомъ живописи противъ пластики, протестомъ свободы противъ академическихъ ученій классицизма, противъ всякой неподвижности въ искусствѣ.

Мастерская Герена, робкаго и кроткаго классика, стала колыбелью молодыхъ бунтовщиковъ 1830 года. Они называли Аполлона бельведерскаго гнилой рѣпой; Расинъ и Рафаэль были для нихъ уличными мальчишками. Имъ надоѣло списывать профиль Антиноя и разглядывать портреты Жироде. Отважный и пылкій *Теодоръ Жерико* (Theodore Géricault), первый произнесъ освободительное слово.

Онъ былъ нормандецъ, сильный и серьезный человѣкъ отъ природы. Еще въ мастерской Герена онъ проникся нѣкоторыми идеями Гро. Не будучи его ученикомъ, Жерико сталъ его продолжателемъ, или во всякомъ случаѣ могъ бы стать имъ, если бы прожилъ дольше. Онъ тоже съ дѣтства любилъ наблюдать съ благоговѣніемъ бурное море и грозное небо, любилъ красивыхъ лошадей, былъ склоненъ къ грусти и предавался изученію мрачныхъ сторонъ жизни. Онъ писалъ въ разныхъ видахъ взволнованное море, мчащихся въ скачъ лошадей, страданія людей, все, въ чемъ проявляется возбужденіе, борьба. Содержаніе его первыхъ картинъ—превосходно написанные всадники, у которыхъ чувствуется движеніе каждаго нерва. Уже во время короткаго пребыванія въ мастерской Карла Вернэ,—Жерико интересовался кавалеріей и съ тѣхъ поръ изучалъ лошадей всю жизнь. Работая у Герена и до знакомства съ Италіей въ 1817 г. онъ часто ходилъ въ Луврѣ и копировалъ Рубенса, — къ ужасу своего учителя, который считалъ этотъ путь чрезвычайно опаснымъ.

Въ этомъ отношеніи онъ также былъ продолжателемъ Гро. Портретъ генерала Фурнье-Сарловезе работы Гро висѣлъ на выставкѣ 1812 года рядомъ съ картиной Жерико — портретомъ г-на Дьедоннэ, офицера африканскихъ стрѣлковъ. Это была первая работа Жерико. Ему было тогда 21 годъ. Офицеръ изображенъ съ саблей на голо; онъ несется по полю битвы на бѣшеномъ конѣ. Картина эта была событіемъ. Начинающій художникъ не только сравнялся съ Гро, но опередилъ его, увлекаясь подобно ему красками, движеніемъ, смѣлостью очертаній. Въ 1814 г. послѣдовала новая картина — раненный кирасиръ идетъ, шатаясь, по полю битвы и ведетъ лошадь въ поводу. На бѣшенныхъ коняхъ сидѣли уже не условные воины, а настоящіе солдаты, нисколько не похожіе на греческія статуи. Жерико ѣздилъ въ Италію, но уже не занимался археологическими изслѣдованіями въ музеяхъ, а изучалъ лошадей на скачкахъ во время карнавала. Тогда написаны были этюды лошадей, которые до сихъ поръ высоко цѣнятся любителями. Рисунки сдѣланы съ натуры. Жерико срисовывалъ то, что видѣлъ на улицѣ или въ конюшняхъ. „Лошади у яслей“ и „бой лошадей“ были украшеніемъ собранія французскихъ рисунковъ на



Жерико: Плотъ „Медузы“.

всемірной выставкѣ 1889 года. Въ 1819 г. онъ закончилъ свою большую картину „Плотъ Медузы“. При имени Жерико всегда вспоминается именно эта картина. Какое потрясающее зрѣлище! Двѣнадцать дней несчастные носятся по морю, — страдая отъ голода, утративъ всякую надежду на спасеніе, готовые убить другъ друга. Ихъ было 150, теперь же ихъ только пятнадцать. Одинъ старикъ держитъ на колѣняхъ трупъ своего сына, другой рветъ на себѣ волоса—всѣ его родные умерли, онъ одинъ остался въ живыхъ. На волнахъ лежатъ еще не унесенные теченіемъ трупы. Но вдали показывается парусъ. Всѣ на него указываютъ другъ другу. Да, это несомнѣнно парусъ. Одинъ изъ матросовъ и негръ становятя на пустую бочку и машутъ платками. Замѣтятъ ли нхъ оттуда? Всѣ въ ужасѣ. Грозныя сѣрыя волны подступаютъ все ближе. Какое впечатлѣніе должна была произвести такая сцена, послѣ того какъ въ теченіе многихъ лѣтъ на выставкахъ появлялись условныя миѳологическія фигуры и разрисованныя статуи. Жерико первый пересталъ срисовывать гипсовыя модели и предпочелъ холоднымъ мраморнымъ формамъ страсть и жизненную правду. Онъ заказалъ модель плота въ корабельной мастерской; ее строили люди сами спасшіеся на плотѣ „Медузы“. Кромѣ того онъ нанялъ себѣ мастерскую около госпиталя, чтобы дѣлать этюды съ больныхъ и умирающихъ, изучать трупы и отдѣльныя части тѣла. Жерико по формѣ примыкаетъ еще къ школѣ Давида. Переживаніе классическихъ традицій сказывается въ томъ, что большинство мореплавателей изображены нагими во избѣжаніе „неживописности“ современной одежды. Фигуры слишкомъ академичны. Голодъ, болѣзни, борьба со смертью недостаточно ясно отражаются на лицахъ—у всѣхъ слишкомъ бодрый и здоровый видъ. Но сразу нельзя освободиться отъ вліянія времени и окружающей среды. Даже въ колоритѣ картины чувствуется еще вліяніе классицизма. Краски не мѣшаютъ общему впечатлѣнію, а это уже успѣхъ сравнительно съ назарейской школой, но онѣ также и не *углубляютъ* значенія картины. Изъ дали, откуда близится спасительный корабль, падаетъ яркій свѣтъ; все остальное написано въ тускло-коричневыхъ тонахъ. Картина лишена всякаго колоритнаго замысла; это шагъ назадъ даже сравнительно съ прежними работами Жерико. Онъ началъ съ изученія Рубенса, но не продолжалъ совершенствоваться въ колоритѣ. Уже въ раненномъ кирасирѣ 1814 г. темные тона замѣнили прежнюю яркость и живость красокъ. Для гибели Медузы онъ тоже избралъ только мрачныя краски. Вся картина написана въ однообразномъ, и непріятномъ коричневомъ тонѣ. Художникъ сосредоточился на изображеніи человѣческой страсти; даже море едва намѣчено, хотя оно играетъ въ драмѣ главную роль. Глубокая синева моря создала бы интересный контрастъ. Но открытія дѣлаются въ искусствѣ не сразу, а лишь тогда, когда для нихъ наступаетъ свое время.



Жерико: Скачки въ Инсомѣ 1821 г.

Французская живопись должна была прежде всего вернуть краскамъ ихъ настоящее значеніе, завоеванное еще Тиціаномъ. Вмѣсто того, чтобы служить только изящнымъ внѣшнимъ украшеніемъ краски должны передавать настроеніе. Жерико не успѣлъ многаго сдѣлать въ этомъ направленіи. Поѣздка въ Лондонъ въ 1820 г. вмѣстѣ съ Шарлэ, другомъ Жерико, была послѣднимъ событіемъ въ его жизни. Тамъ въ немъ снова проснулась спортсменская жилка. Онъ написалъ „Скачки въ Ипсомѣ". Вскорѣ послѣ возвращенія, онъ упалъ съ лошади, катаясь верхомъ, и прожилъ послѣ этого лишь нѣсколько лѣтъ, страдая все время отъ болѣзни спиннаго мозга. Онъ сдѣлался бы несомнѣнно однимъ изъ лучшихъ живописцевъ Франціи, если бы достигъ возраста хотя бы Рафаэля. Онъ умеръ 32 лѣтъ, такъ же какъ Бастіенъ Лепажъ, ранняя смерть котораго—одна изъ величайшихъ утратъ для французскаго искусства въ XIX в.

Жерико еще дожилъ до выставки 1822 года, на которой впервые выступилъ одинъ изъ его товарищей по мастерской Герена. Преемникомъ рано умершаго Жерико, исполнителемъ его завѣтовъ въ живописи сдѣлался болѣе великій художникъ, чѣмъ онъ самъ. Жерико успѣлъ передать ему умирающимъ голосомъ нѣсколько завѣтовъ и онъ уже довелъ до конца борьбу, начатую Жерико. 26-го апрѣля 1799 года, ровно въ полдень, родился въ Шарантонѣ Санъ-Морисѣ первый живописецъ XIX вѣка, обладавшій истиннымъ глазомъ художника. Жерико пробилъ брешь, а геній *Евгенія Делакруа* (Eugène Delacroix) вошелъ въ эту брешь и выполнилъ до конца жизненную задачу Жерико. То, что Гро смутно предчувствовалъ, но не смѣлъ выразить, что Жерико едва успѣлъ намѣтить отважной рукой, застывшей слишкомъ рано,—всю эту современную поэму красокъ, пыла и животрепещущей страсти, написалъ Делакруа.

„Этотъ ребенокъ будетъ знаменитымъ человѣкомъ. Онъ будетъ много трудиться, но жизнь его будетъ очень бурной и всегда полна противорѣчій".



Делакруа: Ладья Данте.

Такъ пророчествовалъ одинъ изъ больныхъ шарантонскаго дома умалишенныхъ, встрѣтивъ мальчика Делакруа, который гулялъ со своей няней вблизи больницы. Пророчество сбылось. Делакруа тоже воспитался въ мастерской Герена, ученика Давида. Онъ сталъ его полной противоположностью; онъ учился не на образцахъ античнаго искусства, а изучалъ Рубенса и Веронезе. Когда Жерико написалъ „Гибель Медузы", Делакруа сразу примкнулъ къ маленькой группѣ восторженныхъ поклонниковъ молодаго художника. Съ Делакруа написанъ перегнувшійся налѣво человѣкъ на картинѣ Жерико. Сначала Делакруа почти исключительно писалъ каррикатуры, этюды лошадей и классическихъ мадоннъ, а въ 1822 году появилась его „Ладья Данте"—по колориту первая настоящая картина XIX вѣка. Когда Давидъ увидѣлъ эту картину, первое мощное и знаменательное проявленіе революціоннаго духа романтиковъ, онъ воскликнулъ: „D'où vient il? je ne connais pas cette touche là". Эти слова просятся и теперь на уста при взглядѣ на картину. Ничего подобнаго не было задумано и выполнено со времени Рубенса. Данте и Виргилій плывутъ въ лодкѣ по Ахерону мимо осужденныхъ грѣшниковъ, которые съ энергіей отчаянія хватаются за борта. Виргилій—античная фигура, взятая изъ какого нибудь средневѣковаго автора, но уже прошедшая черезъ призму современнаго поэтическаго пониманія. Данте, цѣпенѣя отъ ужаса, разсматриваетъ плывущихъ грѣшниковъ, которые зубами и ногтями цѣпляются за лодку. Лицо Виргилія спокойно и величественно; онъ уже не подвластенъ зрѣлищамъ жизни. Успѣхъ картины былъ неслыханный. Молодой художникъ послалъ на выставку картину въ простой рамкѣ, сколоченной плотникомъ изъ четырехъ досокъ. Когда Делакруа пришелъ на выставку и сталъ



Делакруа: Рѣзня въ Хіосѣ.

искать свою картину въ боковыхъ залахъ, онъ ее не нашелъ. Рамка раскололась при переноскѣ, картина же висѣла на почетномъ мѣстѣ въ Луврѣ, въ богатой рамѣ, заказанной для нее барономъ Гро. „Учитесь рисовать, молодой человѣкъ, и вы станете новымъ Рубенсомъ". Этими словами привѣтствовалъ молодаго художника странный человѣкъ, у котораго поступки всегда расходились съ его теоріями. Въ школу Давида Делакруа не былъ бы уже, конечно, допущенъ, или считался бы въ ней однимъ изъ послѣднихъ — вмѣстѣ съ Рубенсомъ и нѣсколькими другими безсмертными художниками, которые рисовали не лучше его. Его манера была прямой противоположностью всякой точности, правильности, уравновѣшенности, всякаго научнаго педантизма и безцвѣтности, которыя господствовали въ школѣ Давида. Эстетика классиковъ признавала только греческій типъ красоты и переносила въ живопись идеалъ пластики. Въ картинѣ Делакруа не было пластическихъ красотъ. Жерико порвалъ съ академическимъ шаблономъ формы и замѣнилъ условные типы естественностью выраженія, жизнью и страстью. Делакруа отрекся и отъ угрюмаго колорита классиковъ. Пестрая разрисовка статуй смѣнилась красочными симфоніями въ духѣ венеціанцевъ.

Еще болѣе, чѣмъ въ „Ладьѣ Данте", новизна манеры Делакруа проявилась нѣсколько лѣтъ спустя во второмъ его произведеніи. Греки, героически сражавшіеся за вѣру и свободу, возбуждали повсюду глубокое состраданіе и восторги. Делакруа тоже поддался общему увлеченію. Сочувствіе греческимъ мученикамъ и увлеченіе поэзіей Байрона отразились въ знаменитой картинѣ 1824 г. „Рѣзня въ Хіосѣ". Картина эта была начата еще въ 1821 г., до окончанія „Ладьи Данте". Сила выраженія и колорита тамъ доведена еще до большей высоты. Въ „Ладьѣ Данте" формы и краски напоминали еще великихъ флорентинцевъ—женская фигура на первомъ планѣ почти полное повтореніе Ночи Микель Анджело. Въ исполненіи сказывается сравнительно больше спокойствія, а выдержанность композиціи сдѣлала бы честь самому строгому ученику Давида. Новизна была только въ колоритѣ и въ томъ, что индивидуальное и характерное замѣнило типичное и идеальное.

Но конечно, оставалось достигнуть не только болѣе сильныхъ красочныхъ созвучій, но и большаго драматизма, такъ какъ срисовываніе гипсовыхъ моделей привело школу Давида къ изображенію застывшихъ позъ вмѣсто живыхъ страстей. Все это Делакруа имѣлъ въ виду въ своей новой картинѣ. Пирамидальная



Делакруа: Тассо въ темницѣ.

схема смѣнилась непринужденной группировкой. Делакруа впервые вполнѣ высказалъ свой художественный геній. Опьяненный красками „неистовый Орландъ колорита" является ученикомъ Рубенса. Въ его картинѣ воплощенъ цѣлый міръ глубокихъ чувствъ и болѣзненно страстной поэзіи, цѣлый міръ новыхъ звуковъ; о нихъ не имѣлъ понятія учитель, на глазахъ котораго онъ писалъ „Ладью Данте". Сидящія, стоящія на колѣняхъ и полулежащія фигуры, съ изможденными тѣлами и мрачными безнадежными лицами, отчаянная борьба побѣдителей и жертвъ въ глубинѣ картины, контрастъ ужасовъ, рѣзни и яркаго воздуха, богатство красокъ, дѣлаютъ эту картину одной изъ самыхъ поразительныхъ въ Луврѣ. Столь пламенными красками не писали во Франціи со временъ Рубенса. Учителями Делакруа были англичане. „Только въ Англіи можно понять и познать краски и эффекты", — писалъ Жерико изъ Лондона. Картина Делакруа была уже сдана на выставку въ Салонѣ, когда туда прибыли первыя картины Констэбля. Онѣ произвели столь сильное впечатлѣніе на Делакруа, что онъ въ послѣдній моментъ, уже въ Луврѣ, придалъ своей картинѣ болѣе свѣтлый, яркій колоритъ.

Картина Делакруа показала наконецъ классикамъ, какой у нихъ явился противникъ. Не только старикъ Гро назвалъ „Massacre de Scio"—„massacre de la peinture", но вся критика заговорила о варварствѣ новой манеры и стала предсказывать, что на этомъ пути французская живопись близится къ гибели. Первую медаль въ Салонѣ получила не „Рѣзня", а „Локуста" Сигалона,— незначительная картина въ условномъ вкусѣ, отличавшаяся только ясностью и выдержанностью рисунка. Делакруа упрекали въ несимметричности группировки. Художникъ, по мнѣнію критиковъ, высказалъ слишкомъ много презрѣнія къ



Делакруа: Гамлетъ и могильщики.

красотѣ. Онъ какъ бы намѣренно оказывалъ предпочтеніе уродству. Другими словами въ немъ порицали то, что составляетъ сущность его нововведеній. Въ теченіе многихъ лѣтъ, въ искусствѣ царили разумъ, выдержанность и чувство мѣры и никто уже не былъ въ состояніи сразу понять пламенную душу молодаго художника. Делеклюзъ, неутомимый защитникъ священныхъ завѣтовъ классицизма, говорилъ, что „драматизмъ выраженія и оживленность композиціи"—подводный камень, о который разобьется живопись высокаго стиля. Новыя школы въ искусствѣ, доказывалъ онъ еще въ 1824 г., возникаютъ, живутъ и процвѣтаютъ только благодаря тому, что перерабатываютъ греческія ученія. Даже если признать за новой живописью преимущества колорита, то всетаки картины современныхъ художниковъ относятся, по его мнѣнію къ болѣе низкому жанру и всѣ качества колорита не могутъ загладить уродства формъ. Съ этого начались битвы романтизма. Нужна была смѣлость такихъ людей, какъ Теофиль Готье, Тьеръ, Викторъ Гюго, Сентъ-Бевъ Бодлэръ, Граставъ Планшъ, Поль Манцъ и др., чтобы свергнуть теоретиковъ классицизма съ ихъ высотъ, защищаемыхъ тяжелой артиллеріей. Не меньше мужества выказалъ графъ Форбинъ, директоръ департамента изящныхъ искусствъ, купивъ на счетъ правительства—за шесть тысячь франковъ высмѣянную критиками картину. Продажа картины дала Делакруа возможность совершить путешествіе въ Англію.

Онъ пробылъ въ Лондонѣ отъ весны до осени 1825 г. и былъ въ пріятельскихъ отношеніяхъ съ англійскими художниками того времени. Кромѣ англійскаго искусства, онъ серьезно изучилъ англійскую литературу и театръ. Его любовь къ Шекспиру, Байрону и Вальтеръ Скотту, которые и прежде были излюбленными его поэтами, получила новую пищу. Какая то англійская опера познакомила его впервые съ Фаустомъ Гёте. Съ тѣхъ поръ эти поэты стали его главными вдохновителями. Вслѣдъ за „Рѣзней" онъ написалъ картину изъ жизни Тассо (поэтъ сидитъ въ камерѣ дома умалишенныхъ, къ нему заглядываютъ въ комнату два сумасшедшихъ и хохочутъ). Въ 1826 г. послѣдовала „Казнь дожа Марино Фальери", въ 1827 г. „Смерть Сарданапала" по Байрону, въ 1828 году „Фаустъ въ своемъ кабинетѣ." Во всѣхъ этихъ картинахъ чувствуется художникъ, любящій свѣтлыя, и сочныя краски, хорошо знающій Рубенса и побывавшій въ Англіи. Въ 1828 г. издана была серія иллюстрацій Делакруа къ Фаусту семнадцать кар-



Делакруа: Алжирскія женщины.

тинъ, сопровождающихъ французскій переводъ Фауста, затѣмъ рядъ иллюстрацій къ Шекспиру. Произошла странная перестановка понятій. Когда впервые въ Германіи произнесено было слово романтизмъ, оно обозначало сиачала тяготѣніе ко всему романскому. Нѣмецкіе романтики вдохновлялись романскимъ католицизмомъ и романскими церковными картинами. Во Франціи же слово романтизмъ получило противоположное значеніе: оно стало обозначать увлеченіе германской и англосаксонской культурой въ противоположность греческой и латинской, означать предпочтеніе великихъ германскихъ и англосаксонскихъ поэтовъ, Шекспира и Гете. Ихъ могучій геній и кипучая страсть казались выше расиновской корректности. Такое сильное вліяніе поэзіи можетъ быть пагубнымъ для искусства, если живописецъ, какъ это было въ дюссельдорфской школѣ, рабски слѣдуетъ словамъ поэта, чтобы придать искусственный интересъ произведеніямъ, не имѣющимъ самостоятельной силы. Делакруа не нуждался въ такой опорѣ. Онъ не былъ ученикомъ поэтовъ, а ихъ братомъ. Онъ читалъ поэтовъ не для того только, чтобы ихъ иллюстрировать. Онъ жилъ съ ними общей жизнью, а не заимствовалъ у нихъ сюжетовъ. Онъ только пользовался содержаніемъ поэмъ, чтобы на своемъ собственномъ мощномъ языкѣ выражать самыя глубокія страсти человѣческаго сердца. При этомъ онъ никогда не забывалъ, что живопись прежде всего должна оставаться живописью. Одаренный душой поэта, онъ оставался живописцемъ въ своихъ замыслахъ. Его картины не кропотливый переводъ поэмъ на полотно. Онъ мыслилъ въ краскахъ. То, что музыкантъ слышитъ, что поэтъ думаетъ, то онъ видѣлъ просвѣтленнымъ взоромъ. Прочтенная сцена тотчасъ же представлялась его глазамъ, какъ эскизъ, какъ цѣлый рядъ красочныхъ сочетаній. Композиція, движеніе и краски сливались у него въ неразрывное цѣлое.

Путешествіе въ Марокко весной 1832 года, въ посольствѣ Луи-



Делакруа: Сцена изъ Іюльскихъ дней.

Филиппа къ императору Мулею Абдерахману, оказалось полезнымъ для развитія его пониманія красокъ; оно также расширило область его сюжетовъ. Делакруа увидѣлъ Алжиръ и Испанію и накопилъ въ своемъ воображеніи много свѣта и красокъ къ тому времени, когда снова высадился въ Тулонѣ 5-го іюля 1832 г. Его восточныя картины обозначаютъ высшее развитіе его таланта, такъ же какъ поэтическій даръ Виктора Гюго сильнѣе всего сказался въ его восточныхъ пѣсняхъ. Гёте воспѣвалъ въ своемъ восточно-западномъ Диванѣ спокойствіе и уравновѣшенность восточнаго міросозерцанія. Для Обермана востокъ былъ страной сказокъ, и волшебной лампы Аладина. Для Байрона, который первый познакомилъ Европу съ красками и благоуханіемъ востока, а также для Гюго и для Делакруа востокъ былъ далекимъ варварскимъ царствомъ, страной кровавыхъ войнъ, родиной свѣта и красокъ. Тамъ французскіе романтики увидѣли на яву тѣ краски, которыми полно было ихъ воображеніе. Востокъ сталъ для нихъ тѣмъ, чѣмъ для классиковъ былъ Римъ. Они спасались въ Африку отъ подернутаго туманомъ солнца Парижа, отъ сѣраго неба бульваровъ.

Въ письмахъ Делакруа полно и ярко сказывается его восторгъ передъ открывшимся ему новымъ міромъ. „Вдали отъ своей родины“— писалъ онъ изъ Марокко о туземцахъ—и они какъ деревья вырванныя изъ почвы. Мой духъ не понялъ бы ихъ и я бы могъ только не полно и холодно изобразить увлекательную жизнь здѣшнихъ улицъ и всего того, что поражаетъ воображеніе своей внѣшней красотой. Подумай только, другъ мой, что значитъ для живописца видѣть людей, которые лежатъ на солнцѣ и продаютъ туфли— если эти люди смотрятъ старыми консулами, пробужденными къ новой жизни, призраками Катона и Брута. У нихъ даже есть въ лицахъ то гордое недо-


Делакруа: Медея.

вольство, которое должно было быть у римлянъ, властителей вселенной. Все ихъ имущество заключается въ старомъ одѣялѣ. Днемъ оно служитъ имъ плащемъ, ночью они спятъ подъ нимъ, въ немъ же ихъ хоронятъ. И при этомъ они довольны, какъ Цицеронъ на своемъ курильскомъ креслѣ. Сколько правды и благородства въ этихъ фигурахъ! Ничего болѣе прекраснаго нельзя найти въ античномъ искусствѣ. Всѣ фигуры выдержаны въ бѣломъ цвѣтѣ, какъ римскіе сенаторы, или сцены греческихъ панаѳиней". Палитра Делакруа обогатилась еще болѣе яркими тонами; излюбленные контрасты утратили свою рѣзкость, а мрачный фонъ смѣнился болѣе свѣтлымъ, отливающимъ золотомъ. Его алжирскихъ женщинъ очень удачно сравнивали, по колориту, съ драгоцѣнными камнями въ открытой шкатулкѣ. Въ картинѣ „Тангирскіе одержимые" изображено религіозное безуміе одной турецкой секты. Картина проникнута истиннымъ демонизмомъ. Зеленые, красные и фіолетовые цвѣта сливаются въ оглушительный аккордъ, звучащій, какъ музыка янычаръ. „Вступленіе крестоносцевъ въ Константинополь" похоже по колориту на старинный гобеленъ; всѣ краски сливаются въ мощную спокойную гармонію. Делакруа писалъ въ старости: „Эта страна всегда будетъ стоять у меня передъ глазами. Типы этого мощнаго народа останутся у меня въ памяти до самой смерти. Въ нихъ воскресла для меня античная красота."

Изученіе востока привело Делакруа къ обработкѣ античныхъ сюжетовъ. До тѣхъ поръ онъ избѣгалъ ихъ, не потому, что-бы не любилъ древности вообще, а потому, что ему не нравился классицизмъ школы Давида. Путешествуя по Африкѣ, онъ составилъ себѣ убѣжденіе, что для изображенія древней жизни не нужно, какъ это дѣлали Давидъ и его ученики, копировать статуи и рельефы; напротивъ того, слѣдуетъ вносить въ картины страстность и подвижность современной жизни, потому что древніе греки тоже были живыми людьми. Делакруа сорвалъ мраморную маску съ кукольныхъ фигуръ Давида и его школы. Греческія статуи начали оживать, фламандская страсть разбила ихъ неподвижность. Въ „Правосудіи Траяна" 1840 г., античная жизнь изображена въ духѣ новыхъ вѣковъ, такъ, какъ бы ее поняли Шекспиръ или Байронъ, По краскамъ главное произведеніе этой группы картинъ—разъяренная Медея.

Человѣкъ съ такой страстной восторженной душой не могъ, конечно, пройти равнодушно мимо трагедіи Христа и страданій христіанскихъ мучениковъ. Во времена революціи религіозные мотивы были изъяты изъ области искусства; молодые новаторы времени реставраціи тоже относились къ евангельскимъ сюжетамъ съ предубѣжденіемъ. Ихъ идеи не сходились ни съ

католическими, ни съ академическими традиціями. Делакруа первый вернулся къ библейскимъ сюжетамъ, увлеченный ихъ драматизмомъ. Подобно Рубенсу, онъ видѣлъ въ жизни святыхъ, въ евангельскихъ притчахъ и въ трагедіи Христа только поэтическій разсказъ. Его Марія, какъ и Марія Рубенса, только оплакивающая свою судьбу женщина, воплощеніе глубокой человѣческой печали.



Делакруа: Изгнаніе Геліодора.

Рядомъ съ этими картинами Делакруа въ теченіи более 25 лѣтъ выполнилъ множество декоративныхъ работъ и украсилъ стѣнной живописью много общественныхъ зданій. Его работы самыя геніальныя, смѣлыя и оригинальныя произведенія монументальной живописи этого періода, не только во Франціи, но и во всей Европѣ. Даже въ этой области, гдѣ такъ трудно избѣжать вліянія традицій и переживаній, Делакруа остался вполнѣ оригинальнымъ. Въ 1835 г. ему была поручена, благодаря вліянію его друга Тьера, стѣнная живопись въ палатѣ депутатовъ Бурбонскаго дворца. Это самая значительная работа такого рода, когда либо порученная французскому художнику со времени Гро, написавшаго куполъ въ Пантеонѣ. Съ большимъ воодушевленіемъ онъ вскорѣ послѣ того написалъ потолокъ въ Луврѣ, изобразивъ на немъ торжество Аполлона. Для Люксембургской библіотеки онъ избралъ сюжеты изъ „Божественной Комедіи" и съ большимъ мастерствомъ разработалъ этотъ ему хорошо знакомый сюжетъ. Въ его произведеніяхъ живетъ нѣчто, напоминающее веселіе и праздничность аллегорическихъ картинъ Рубенса, причемъ, однако, не можетъ быть и рѣчи о подражаніи. Декоративную живопись онъ понималъ въ духѣ великихъ мастеровъ прежнихъ временъ, Джуліо Романо и Веронезе а не какъ стѣнную дидактику или лекцію по археологіи. Онъ зналъ, что описательной прозѣ не мѣсто на стѣнахъ зданій; единственная цѣль такихъ картинъ заключается въ томъ, чтобы придавать заламъ характеръ торжественности, подобно величественнымъ звукамъ органа, звучащимъ въ храмѣ. Между 1853 и 1861 гг. написаны были фрески въ церкви св. Сюльпиція. Делакруа закончилъ ихъ съ лихорадочной поспѣшностью, какъ бы желая показать, сколько силы и страсти жило еще въ душѣ 60-лѣтняго старца. Вскорѣ послѣ окончанія ихъ, 13 августа 1863 г., онъ умеръ. Это былъ, какъ говоритъ Сильвестръ, „настоящій живописецъ; у него былъ солнечный свѣтъ въ головѣ и гроза на душѣ. Сорокъ лѣтъ онъ неустанно изображалъ всю гамму человѣческихъ страстей; его величественная, грозная кисть переходила



Делакруа.

отъ святыхъ къ воинамъ, отъ воиновъ къ сценамъ любви, отъ нихъ къ тиграмъ, а отъ тигровъ къ цвѣтамъ".

Эти слова очень вѣрно опредѣляютъ Делакруа. Область его сюжетовъ обнимаетъ все: декоративную, историческую и религіозную живопись, пейзажи, цвѣты, звѣрей, морскіе виды, классическую древность и средніе вѣка, зной юга и туманы сѣвера. Онъ коснулся своей мощной кистью всѣхъ родовъ живописи. Но есть нѣчто объединяющее всѣ сюжеты. Во всѣ фигуры, которымъ онъ первый далъ право гражданства въ искусствѣ, онъ внесъ страсть и движеніе. Его преимущественное свойство—страсть къ ужасному, ненасытность въ изображеніи могучихъ дикихъ движеній. Его возбужденная фантазія накопляетъ въ картинахъ ужасы, страданія и аффекты. Критики называли его „татуированнымъ дикаремъ, который пишетъ пьяной метлой". Въ его живописи нѣтъ ничего красиваго или привлекательнаго—ничего, кромѣ дикаго разгула страсти во всевозможныхъ видахъ, въ образахъ дикихъ звѣрей, бурнаго моря или сражающихся воиновъ. Онъ искалъ страсть подъ всѣми широтами, и въ природѣ также, какъ въ поэзіи и Библіи. Ни одинъ живописецъ, даже Рубенсъ, не изображалъ съ такой силой страсти и движенія звѣрей. Львовъ онъ писалъ какъ Бари, сражающихся лошадей не хуже Жерико. Онъ неподражаемъ въ изображеніи волнъ, пѣнящихся и бурлящихъ въ непогоду. Въ нихъ чувствуются всѣ ужасы, скрытые подъ голубой поверхностью и недостаточно полно изображенные на „Гибели Медузы" Жерико. Историческія картины Делакруа полны страданій и отчаянія, какъ напр. „Рѣзня въ Хіосѣ", или же мрачнаго ужаса, какъ „Медея", или лихорадочнаго движенія какъ „Смерть епископа Лютихскаго". Онъ переходитъ отъ Данте къ Шекспиру, отъ Гёте къ Байрону, и беретъ у нихъ лишь самыя драматичные сюжеты—Гамлета у могилы Іорика, борьбу Гамлета съ Лаэртомъ, Макбета, вѣдьмъ, лэди Макбетъ, Гретхенъ, Анжелику, Шильонскаго узника, Гяура.. Ему подвластны всѣ времена и всѣ страны, онъ гордо проходитъ по обширному полю фантазіи, все пожиная на своемъ пути; всегда, во всѣхъ великихъ человѣческихъ трагедіяхъ, онъ пользуется стихіями, какъ своими рабами. Страсти людей приводятъ въ движеніе небо и землю. Жалобнымъ крикамъ ея жертвъ отвѣчаютъ мрачныя тѣни и тяжелыя тучи на небѣ. Угрюмые берега, къ которымъ приближается ладья Данте, полны такой же безнадежной тоски, какъ и призраки блуждающіе во мракѣ. Когда блескъ и слава воодушевляетъ людей, какъ напр. при вступленіи крестоносцевъ въ Константинополь, то и воздухъ тоже сіяетъ какъ бы пропитанный золотистой пылью. Въ картинахъ Делакруа отразилась съ безграничной стихійной силой великая человѣческая душа, таящая въ себѣ неизсякаемый родникъ пламени.

Способность жить и творить изъ себя объясняетъ, почему этотъ необузданный, геніальный живописецъ былъ въ жизни менѣе всего революціонеромъ. Для Делакруа внѣшней жизни не существовало. Одинъ только разъ, въ 1831 году онъ написалъ сцену на баррикадахъ. Съ тѣхъ поръ онъ избѣгалъ всякаго намека на политику въ своихъ картинахъ. Онъ писалъ картины, читалъ и

велъ спокойную, упорядоченную жизнь. Очень сдержанный въ обращеніи, аристократически холодный, высоко просвѣщенный, онъ отличался въ разговорѣ ѣдкостью, отрывистостью и остроуміемъ, но умѣлъ быть, когда хотѣлъ, любезнымъ, оригинальнымъ собесѣдникомъ, дѣлать очень умныя замѣчанія. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ былъ писателемъ и критикомъ, авторомъ классическихъ очерковъ въ Revue des Deux Mondes. Онъ однако не любилъ, чтобы его называли главой оффиціальнаго романтизма, Викторомъ Гюго въ живописи. Его окружали молодые энтузіасты, не признавшіе ничего стараго; онъ же любилъ выражать свое преклоненіе передъ Расиномъ, котораго зналъ наизусть и защищалъ противъ нападковъ молодежи. Онъ былъ слишкомъ тонкимъ дипломатомъ, чтобы ненужнымъ образомъ возбуждать ненависть тѣхъ, которыхъ длинноволосые романтики называли филистерами. Онъ старался, насколько отъ него зависѣло, ничѣмъ не прерывать правильнаго теченія жизни. При всей своей страстной любви къ свѣту и краскамъ, онъ почти всегда сидѣлъ взаперти въ своей мастерской. Только тогда, когда онъ бралъ кисть въ руки, онъ превращался изъ сдержаннаго человѣка въ пламеннаго живописца. Тогда въ немъ оживали впечатлѣнія, оставшіяся отъ чтенія поэтовъ, и его фантазія превращала ихъ въ величественные, страстные образы. Они волновали, воспламеняли, воодушевляли его. Онъ не любилъ поэтому впускать посѣтителей въ свою мастерскую. Присутствіе постороннихъ охлаждало его вдохновеніе и ему стоило большаго труда возвращаться къ работѣ. Онъ ничего не ѣлъ до вечера, полагая, что на тощакъ лучше работается. Цѣлые сорокъ лѣтъ онъ жилъ уединенно въ своихъ мастерскихъ, сочинялъ, рисовалъ, писалъ безъ устали, держа всегда дверь на запорѣ, чтобы отдаваться когда ему вздумается лихорадочному труду. Каждое утро до начала работы онъ дѣлалъ рисунокъ руки, ноги или драпировки по Рубенсу. Онъ привыкъ копировать Рубенса каждый день, какъ къ чашкѣ кофе послѣ обѣда.



Энгръ.

Въ самомъ дѣлѣ, когда рѣчь идетъ о Делакруа, невольно вспоминается имя Рубенса, а между тѣмъ, между французскимъ художникомъ и великимъ фламандцемъ существуетъ глубокое различіе. Рубенсъ былъ тоже полонъ страсти, какъ и Делакруа, онъ обладалъ такой же неутомимой фантазіей, но все-таки картины его дышать величественнымъ покоемъ, а въ картинахъ Делакруа всегда слышится боевой кличъ. Въ картинахъ Рубенса чувствуется счастливый здоровый человѣкъ; если же внимательно разглядѣть десятокъ картинъ Делакруа, то станетъ яснымъ, что жизнь его состояла изъ сплошной борьбы и страданій. Рубенсъ былъ воплощеніемъ здоровья, Делакруа больнымъ



Энгръ: Портретъ художника въ молодости.

человѣкомъ. Рубенсъ полонъ жизнерадостныхъ чувствъ, Делакруа горѣлъ лихорадочнымъ внутреннимъ огнемъ. На луврскомъ портретѣ Делакруа, имъ самимъ написанномъ, мы видимъ человѣка съ блѣднымъ лбомъ и большими, глубоко впавшими глазами; исхудалое костлявое лицо обтянуто тонкой, сухой какъ пергаментъ кожей. Портретъ этотъ объясняетъ картины Делакруа лучше всякаго критическаго разбора. У Делакруа была израненная, смертельно больная душа, одна изъ тѣхъ, къ которымъ обращается Шарль Бодлэръ въ „Цвѣтахъ зла“. Больной и крайне нервный съ дѣтства, онъ тянулъ свое болѣзненное существованіе, только благодаря величайшему напряженію воли. Въ дѣтствѣ онъ перенесъ цѣлый рядъ тяжелыхъ болѣзней, потомъ же попеременно страдалъ болѣзнями желудка, горла, груди, почекъ. Подобно Гёте, онъ въ старости чувствовалъ себя хорошо только при высокой температурѣ. Делакруа былъ низкаго роста. Большая голова съ львиной гривой сидѣла на уродливомъ тѣлѣ. Блестящіе глаза и растрепанные щетинистые усы придавали ему обаятельное уродство генія. Въ послѣдніе годы жизни онъ держался только тѣмъ, что жилъ, соблюдая строгую діэту въ сельской тиши въ Шанрозэ (Champrosay). Въ юности онъ какъ бабочка порхалъ съ цвѣтка на цвѣтокъ. Когда же надвинулась старость, и онъ сталъ угрюмымъ и замкнутымъ, работа стала для него единственнымъ средствомъ противъ всякаго рода болѣзненныхъ состояній. Только благодаря этому художникъ, съ дѣтства обреченный на смерть, могъ создать болѣе двухъ тысячъ картинъ. Это число тѣмъ болѣе поражаетъ, что Делакруа, даже когда его здоровье позволяло ему стоять у мольберта, вовсе не отличался рубенсовской легкостью въ работѣ. Творческая горячка смѣнялась у него ужасной усталостью, свидѣтельствуя о крайне болѣзненной нервной организаціи. „Работа тоже“, писалъ онъ, „только временное опьяненіе, развлеченіе, а развлеченія, какъ говоритъ Паскаль, нужны человѣку; они помогаютъ скрывать отъ самого себя бездну страданій. Во время безсонныхъ ночей, во время болѣзни, въ моменты одиночества, когда ясно чувствуется бренность всего земнаго, человѣкъ, одаренный фантазіей, долженъ обладать извѣстной силой духа, чтобы не пойдти на встрѣчу призраку и не заключить скелета въ свои объятія“.

Природная возбужденность Делакруа еще болѣе усилилась отъ безконечныхъ распрей, среди которыхъ ему приходилось жить и работать. Онѣ оставили въ немъ неизгладимую горечь. Было нѣчто общее между его личной жизнью и его творчествомъ—оба состояли въ непрерывной борьбѣ. Не легко живется тому, кто постоянно боленъ—и трудно имѣть успѣхъ, говоря совершенно противоположное тому, во что цѣлое поколѣніе людей вѣрило. Делакруа не сдѣлалъ ни одного шага на встрѣчу общественному мнѣнію. Никогда въ жизни онъ не заботился о томъ, чтобы нравиться публикѣ, и публика не старалась понять его. Такіе же споры, какъ „Рѣзня“, возбуждали всѣ его картины въ теченіе долгихъ десятилѣтій. Появленіе каждой картины на выставкѣ вызывало битву. „Каждая картина Делакруа“, пишетъ Торе, „вызывала проклятія и горечіе споры. Художника преслѣдовали грубой бранью и насмѣшками. Шарантонъ,

родина Делакруа, извѣстенъ находящимся тамъ сумашедшимъ домомъ — и критики постоянно называли Делакруа бѣглецомъ изъ Шарантона. До 1847 г. его картины иногда даже не попадали въ Салонъ. Онъ вызывалъ негодованіе рѣзкостью композицій, тѣмъ, что въ его фигурахъ страстность движеній изгоняла пластическое изящество. Не нравился онъ также незаконченностью своихъ произведеній; они казались эскизами, а не цѣльными картинами. Луи Филиппъ, заказывая ему картину, поставилъ непремѣннымъ условіемъ, чтобы она какъ можно менѣе напоминала картину Делакруа. Академики пришли въ негодованіе, когда при посредничествѣ Тьера Делакруа было поручено написать фрески для Бурбонскаго дворца. Делакруа, честолюбивый и чуткій, глубоко страдалъ отъ такого отношенія. Всякое враждебное дуновеніе критики вліяло на него какъ перемѣна климата. А между



Энгръ: Обѣтъ Людовика XIII.

тѣмъ о немъ постоянно говорили въ газетахъ, нападали на него и бранили при всякомъ случаѣ. Онъ чувствовалъ себя отданнымъ на съѣденіе дикимъ звѣрямъ; а при его раздражительномъ темпераментѣ, онъ болѣе чѣмъ кто либо другой нуждался въ спокойствіи. На всемірной выставкѣ 1889 г. собраны были всѣ его картины и тогда только обнаружилось, что Делакруа былъ великимъ художникомъ. Въ теченіе сорока лѣтъ соотечественники не понимали его, двери Академіи оставались закрытыми передъ нимъ всю жизнь и только послѣ смерти онъ былъ единодушно признанъ геніемъ. Теперь же каждый рисунокъ его цѣнится на вѣсъ золота, а при жизни онъ за самыя свои большія картины рѣдко получалъ болѣе 2000 фр. Его этюды, очень большіе въ своихъ маленькихъ рамкахъ, большей частью попали въ Америку. Аукціонъ картинъ, оставшихся послѣ его смерти, далъ 360000 фр.

Делакруа побѣдилъ, — но не такъ, какъ Рубенсъ. Его плафонъ въ Луврѣ — торжество Аполлона — одно изъ его самыхъ замѣчательныхъ произведеній — кажется какъ бы аллегорическимъ изображеніемъ его жизни. Художника болѣе всего занимали въ этой картинѣ судорожныя движенія уродливыхъ чудищъ отъ которыхъ Аполлонъ очищаетъ землю; змѣя, извивается отъ боли и бѣшенства; она шипитъ въ безуміи и еще разъ поднимаетъ голову, извергая ядъ и кровь. Самъ Аполлонъ мчится на золотой колесницѣ, влекомой сіяющими конями. Онъ сидитъ въ напряженной позѣ, какъ бы готовясь къ оборонѣ, и въ его разгнѣванномъ лицѣ нѣтъ гордаго величія и свѣтлой радости, которую

соединяли въ Греціи съ именемъ Аполлона. Это смертный, одержавшій побѣду послѣ борьбы, а не богъ, гордый и спокойный въ сознаніи своего торжества и могущества. Въ этомъ различіе Делакруа отъ Рубенса. Онъ не титанъ, не олимпіецъ.

Делакруа не сокрушилъ даже академическаго Олимпа. Змѣя осталась въ живыхъ. Одинъ человѣкъ, какъ бы ни былъ онъ предпріимчивъ и храбръ, не могъ опрокинуть всѣхъ традицій французскаго искусства. Исторія не любитъ такихъ скачковъ. Кто знаетъ французовъ, тотъ пойметъ, что латинствующее направленіе Давида не могло сразу исчезнуть въ искусствѣ. Нельзя однимъ ударомъ смѣнить одно направленіе другимъ, совершенно ему противоположнымъ. Со времени Пуссена французское искусство искало образцовъ въ римской древности. И теперь еще парижане любятъ трагедіи Корнеля и Расина, а передъ Пуссеномъ и Лассюэромъ преклоняются даже самые крайніе натуралисты—все это достаточно показываетъ, до чего классицизмъ вошелъ у французовъ въ плоть и кровь. Брандесъ вѣрно сказалъ, что во Франціи даже романтизмъ классическое явленіе,—созданіе риторики классическаго образца. Французы никогда не видали пляски эльфовъ, и не слыхали нѣжной мелодіи ихъ хоровъ". Въ Викторѣ Гюго, противникѣ Корнеля, воскресъ тотъ же Корнель. Онъ тоже рисовальщикъ; его поэмы построены какъ архитектурныя произведенія, онъ высѣкаетъ формы, оттачиваетъ стихъ, смѣшиваетъ краски для того, чтобы произвести нѣчто колоссальное въ духѣ Микэль-Анджело. Когда улеглись первые романтическіе порывы, старое тяготѣніе къ классицизму возродилось съ еще большей силой. Самая жизнь, казалось, благопріятствовала реакціонному теченію. Улеглись бури первыхъ лѣтъ правленія Луи-Филиппа, въ политикѣ снова царилъ консервативный духъ. Академія и Институтъ сочли удобнымъ выступить рѣшительнѣе чѣмъ когда бы то ни было противъ тѣхъ, кого считали мятежниками. Старая чопорная литература снова заняла первое мѣсто. Ее отстаивалъ весь оффиціальный міръ, вся пресса боролась за нее. Всѣ мѣста, должности, стипендіи сдѣлались исключительнымъ достояніемъ старой школы. Драмы Гюго съ ихъ тяготѣніемъ къ чрезмѣрному, съ ихъ бьющимъ черезъ край лиризмомъ, должны были утомить въ концѣ концовъ. Гюго, кумиръ молодежи, сталъ извѣстенъ подъ именемъ Pater Bombasticus всемірной литературы. Реакція нашла своего поэта и свою музу. Молодой, никому неизвѣстный, честный юноша, неодаренный фантазіей, но воодушевленный честными намѣреніями, пріѣхалъ изъ провинціи въ Парижъ съ рукописью въ карманѣ. Это былъ Франсуа Понсаръ; его „Лукреція", написанная въ строгомъ, трезвомъ, напоминающемъ Расина стилѣ, имѣла потрясающій успѣхъ, а незадолго передъ тѣмъ была освистана пьеса Гюго. Восторженные приверженцы Понсара видѣли въ его творчествѣ возвратъ къ величію классической французской трагедіи. Они привѣтствовали въ авторѣ Лукреціи наслѣдника Корнелевскаго духа, и восхваляли его ясный, строго классическій и вмѣстѣ съ тѣмъ простой языкъ. Найдя своего поэта, классическая реакція нашла и соотвѣтствующую исполнительницу. Въ 1838 г. выступила на сценѣ Theatre Français молодая необразованная еврейская дѣвушка, которая прежде пѣла на улицахъ подъ аккомпаниментъ арфы. Рашель возродила обаяніе стараго классическаго репертуара исполненіемъ тѣхъ трагедій, которыя изгнаны были романтиками со сцены съ презрѣніемъ и насмѣшками. Сидъ, Химена, Федра снова появились на сценѣ.

Живопись пошла по тому же пути. Молодые художники выступали на арену въ пестрыхъ боевыхъ облаченіяхъ съ золочеными шлемами и развѣвающимися знаменами; противъ нихъ вышелъ теперь какъ черный рыцарь на турниръ—*Энгръ* (Ingres). Онъ былъ старикомъ, всѣмъ своимъ существомъ принад-

лежалъ прошлому. Ему было 50 лѣтъ во время іюльской революціи, но вдругъ, какъ херувнмъ съ огненнымъ мечемъ, или — такъ говорнли его противники,—какъ жандармъ класснцнзма, онъ сталъ передъ дверью Академіи, заграждая входъ всякому, кого можно было заподозрить въ новаторствѣ. Молодость съ ея жаждой подвиговъ, ея увлеченіемъ, еще незадолго до того бѣшенно отстанвала свон ндеалы и боролась за нихъ; теперь она должна была отступить передъ рутнной. Это было одио нзъ тѣхъ непредвидѣнныхъ препятствій н поворотовъ назадъ, которыми нсторія нногда затемняетъ ясность своихъ цѣлей. Золотой свѣтъ солнца н блескъ красокъ снова подверглнсь осужденію. Веронезе, Рубенса н Делакруа сталн называть блуждающнми огнямн, и предостерегали отъ нихъ молодыхъ художниковъ, какъ отъ яда н огня. Когда Энгръ однажды водилъ своихъ ученнковъ по Лувру, онъ сказалъ нмъ при входѣ въ галлерею Рубенса: „Клаияйтесь господа, но не глядите“. Ожесточенность противниковъ была такъ велика, что вызывала злобное отношеніе къ главамъ прежнихъ школъ; у Энгра начнналась нстерика, когда при немъ называлн нмя автора „Рѣзни въ Хіосѣ“. На всемірной выставкѣ 1855 г. онъ устроилъ отдѣльный



Энгръ: Источникъ.

салонъ для своихъ картинъ; до открытія онъ увидѣлъ однажды издали Делакруа и сталъ кричать на сторожа: „Тутъ кто-то былъ, здѣсь пахнетъ сѣрой“. „Теперь волкъ попалъ въ овчарню“, сказалъ онъ, когда Делакруа сталъ членомъ Инстнтута. Онъ вндѣлъ въ немъ палача, Робеспьера въ жнвописн. „Я любилъ этого молодаго человѣка, но онъ продалъ душу злому духу (Рубенсу), говорилъ онъ въ священномъ гнѣвѣ своимъ ученнкамъ.

„Всѣ говорятъ, что красота“, писалъ нѣкогда Делакруа, „должна быть конечной цѣлью нскусства, но еслн въ этомъ его единственная цѣль, то что должно статься съ такнмн людьми какъ Рубенсъ, Рембрантъ н всѣ сѣверные художники? Онн нскали другого. Развѣ картнна Веласкеза, гравюра Рембранта, сцена Шекспира вызываютъ въ насъ прежде всего ощущеніе красоты? Съ другой стороны, неужелн прямые носы и правильныя драпнровкн Жнроде, Жерара и другнхъ учениковъ Давнда откровенія красоты? Красивъ Силенъ, но прекрасенъ и фавнъ. Античный бюстъ Сократа чрезвычайно выразителенъ, несмотря на приплюснутый носъ, выпяченныя губы н маленькіе глаза. Въ картинѣ Веронезе, „Бракъ въ Канѣ“, я вижу людей съ самымн различнымн лицами н характерамн. Всѣ они полны жнзни н страстн.—Красивы-лн онн? Можетъ быть. Но во всякомъ случаѣ нѣтъ рецепта, прн помощн котораго можно было бы возсоздать въ искусствѣ идеально прекрасное. Стиль заключается въ свободномъ н орнгинальномъ воплощеніи качествъ, свойственныхъ каждому мастеру. Когда художникъ становится условнымъ, манерность лншаетъ его самобытностн. Когда же онъ нскрененъ въ своей орнгннальностн, онъ сможетъ всегда, будь онъ Рафаэлемъ, Микэль-Анджело, Рубенсомъ нли Рембрантомъ, полагаться на свою снлу и на свой талантъ“.

Энгръ быдъ противникомъ этихъ принциповъ. Для него самымъ важнымъ была форма. Культъ формы преобладалъ почти всегда во французскомъ искусствѣ. Въ живописи главное рисунокъ, сказалъ Пуссенъ. „Если бы Богъ считалъ краски столь же важными, какъ формы, онъ непремѣнно бы покрылъ свое высшее созданіе,—человѣка, красками колибри",—сказалъ Шарль Бланъ. Пылающія краски романтиковъ поглощали формы и очертанія; теперь ихъ смѣнила твердая линія, а страстность уступила мѣсто холоднымъ миѳологическимъ контурамъ. Драматизмъ композиціи, сила, движеніе, были признаны несовмѣстными съ пластической красотой, т. е. съ высшей цѣлью искусства. Эту новую крайность классицизма необходимо было умѣрить и съ помощью Рафаэля ввести въ разумныя границы. Давидъ, какъ дѣятель революціи, могъ пользоваться только античнымъ Римомъ. Но когда возстановлена была законная королевская власть, прежнее препятствіе исчезло; наряду съ древнимъ, можно было признавать и христіанскій Римъ, преклоняться передъ свѣтилами возрожденія--Рафаэлемъ и Микэль-Анджело. Такимъ образомъ, благодаря Энгру, классицизмъ нѣсколько оживился. Установились прямыя отношенія къ итальянскому искусству; Давидъ же ничего не признавалъ, кромѣ античныхъ римскихъ статуй. Классическая строгость и настойчивая рѣзкость очертаній въ картинахъ Давида смѣнилась мягкостью пластическихъ формъ. Каждая фигура Энгра казалась вылитой изъ металла.

Энгръ родился въ 1781 г., въ до революціонной Франціи. Юношей онъ былъ свидѣтелемъ торжества имперіи и классиковъ; совершенно естественно поэтому, что онъ сталъ ученикомъ Давида. Въ 1796 г. онъ вступилъ въ его мастерскую и такъ усердно работалъ, что не замѣтилъ ничего, происходящаго въ мастерской Гро. Прибывши въ Италію, онъ сталъ изучать тѣхъ мастеровъ, которыхъ его учитель еще гордо презиралъ. У художниковъ XV вѣка онъ научился моделировать точнѣе, тверже и ровнѣе, чѣмъ ученики Давида. Это сдѣлало его передовымъ художникомъ среди классиковъ, и создало ему въ первый годъ реставраціи положеніе мятежника. Онъ воплотилъ въ себѣ духъ классицизма, а между тѣмъ его первыя работы не были приняты въ Салонъ. Несмотря на это онъ продолжалъ настойчиво работать. „Я разсчитываю на свою старость, она отомститъ за меня" говорилъ онъ. И это возмездіе совершилось вполнѣ.

Глядя на лицо человѣка, можно узнать иногда его характеръ, умъ и талантъ. Портретъ Энгра, имъ самимъ написанный, дастъ ясное представленіе о его творчествѣ. Онъ былъ низкаго роста, смуглый, съ чертами лица, какъ бы отлитыми изъ бронзы. Темные волоса такъ щетинились на головѣ, что онъ ихъ каждый день тщательно помадилъ. Почти всегда подъ такими волосами скрывается упрямый умъ. Его лобъ, не слишкомъ большой, не особенно красивый, указываетъ на трудолюбіе. Въ каждой гимназіи, въ каждой академіи профессора увѣнчиваютъ ежегодно лаврами нѣсколько подобныхъ головъ. Выдающіяся скулы свидѣтельствовали о сильной волѣ. Большіе острые глаза смотрѣли смѣлымъ орлинымъ взглядомъ. Такіе глаза внушаютъ родителямъ надежды, но не заставляютъ биться сердца молодыхъ дѣвушекъ. Когда на лицѣ его отражалось волненіе, оно бывало вызвано только работой. Этотъ маленькій человѣкъ въ большомъ плащѣ стоитъ на портретѣ съ карандашемъ въ рукахъ передъ мольбертомъ. Онъ какъ будто говоритъ: „я сдѣлаюсь великимъ живописцемъ, потому что я этого хочу". Онъ сдержалъ слово. Сила воли, трудолюбіе, упрямство и терпѣніе—главныя черты таланта Энгра.

Хотѣть значитъ умѣть—было его девизомъ. Къ нему вполнѣ примѣнимы слова Бюффона, говорившаго, что геній заключается въ терпѣніи. Его качества



Энгръ: М-ль де-Моктгольфье.



Энгръ: Эдипъ и Сфинксъ.

заключались въ правильности, точности и чувствѣ мѣры. Всѣ эти качества могутъ скорѣе создать великаго архитектора или математика, чѣмъ интереснаго живописца.

Область сюжетовъ Энгра была необычайно обширна: античныя картины (Эдипъ и Сфинксъ, Виргилій за чтеніемъ Энеиды), историческій жанръ (Генрихъ IV и его дѣти, въѣздъ Карла V въ Парижъ), религіозныя картины (Мадонны, Христосъ передающій ключъ св. Петру, св. Симфоріанъ), нагія женщины (Одалиска, Освобожденіе Анжелики, Источникъ), аллегоріи (апоѳеозъ Гомера, апоѳеозъ Наполеона), торжественныя сцены (Бонапартъ первый консулъ, Наполеонъ на тронѣ). Онъ даже написалъ одну сцену изъ жизни—Пій VII въ Сикстинской капеллѣ. Но несмотря на это удивительное разнообразіе сюжетовъ, Энгръ былъ чрезвычайно одностороннимъ художникомъ. Онъ мечталъ только о чистой пластикѣ, о красотѣ и гармоніи линій. Прелесть красокъ для него не существовала. Итальянское возрожденіе было единственнымъ источникомъ его вдохновеній, а французская академія въ Римѣ его духовной родиной. Исключительное поклоненіе итальянскому cinquecento онъ довелъ до плагіата. Въ качествѣ директора римской академіи онъ обращался съ твореніями мастеровъ возрожденія, какъ будто бы они жили только для него. Когда Делакруа писалъ въ церкви св. Сюльпиція изгнаніе Геліодора, онъ употребилъ всю силу своего творческаго духа, чтобы избѣгнуть всякаго напоминанія о фрескѣ Рафаэля. Изобрѣтательность Энгра заключалась, напротивъ того, въ умѣніи разыскивать, кто изъ итальянскихъ или иныхъ классиковъ писалъ на сюжетъ, нужный ему въ данную минуту. Юпитера и Ѳетиду 1811 г. онъ писалъ по рисунку на одной греческой вазѣ. По изысканности архаизма эта картина лучшій образчикъ эгинскаго періода въ творчествѣ Энгра, „Обѣтъ Людовика XIII" 1824 года выражаетъ его отношеніе къ cinquecento. Мадонна ди Фолиньо послужила ему образцомъ для движеній, Сикстинская Мадонна для драпировокъ, Мадонна подъ балдахиномъ для носящихся въ воздухѣ ангеловъ. Канделябры, также какъ и ангелы, держащіе таблицы, взяты изъ того же источника. Все это прекрасно и вполнѣ понятно у Рафаэля, но было бы умѣстно, если бы Энгръ жилъ во времена Рафаэля, а не въ XIX в. Картина его какъ бы написана на глазахъ римскаго мастера, и относится къ произведеніямъ послѣдняго, какъ юношескія копіи Рафаэля къ картинамъ Перуджино. Его Христосъ передающій ключи св. Петру, тоже составленъ изъ элементовъ, заимствованныхъ у Рафаэля. Въ „Симфоріанѣ", который считается высшимъ образцомъ его стиля,



Энгръ: М-мъ Девонсэ.

онъ отчасти отклонился въ сторону Микэль-Анджело. Движенія на картинѣ рѣзки, мускулы напряжены. Апоѳеозъ Гомера, нѣчто вродѣ засѣданія большой академии геніальныхъ людей. Но всѣ изображены въ стольпрекрасныхъ позахъ головы такъ идеально красивы, что наряду съ ними Аѳинская Школа Рафаэля кажется произведеніемъ дикаго натурализма.

Энгръ былъ холоднымъ, чопорнымъ академикомъ и доктринеромъ, онъ ни въ чемъ не опереднлъ слишкомъ оклеветаннаго Давида. По вѣрному опредѣленію Теодора Руссо, онъ давалъ лишь блѣдныя копіи забытыхъ образцовъ стариннаго искусства. Діазъ говорилъ про него: „Заприте меня съ нимъ гдѣ нибудь въ башнѣ, и пусть тамъ не будетъ никакихъ гравюръ. Я держу пари, что его полотно останется тамъ пустымъ, я же напншу картину". Прн всемъ совершенствѣ техники, Энгръ чрезвычайно сухъ и вслѣдствіе этого лучшія его произведенія совершенно не трогаютъ. Его большія историческія картины—самое ужасное, что только можетъ создать погоня за совершенствомъ стиля. Ари Шефферъ расказываетъ очень характерный анекдотъ, относительно св. Снмфоріана. Шефферъ робко замѣтилъ, что у матери мученнка слишкомъ длинныя руки. Энгръ возразилъ ему съ большнмъ достоинствомъ: „Руки матери, благословляющей сына на мученническую смерть, не могутъ быть слишкомъ длинными". Картины Энгра истнниая мука для глаза, привыкшаго къ краскамъ. Нагія тѣла лишены всякой жизни,—въ особенности знаменнтая „Одалиска" и „Освобожденіе Андромеды". Энгръ не умѣлъ писать тѣла и въ этомъ отношенін онъ безконечно отсталъ отъ Прюдона. Стремленіе къ пластической красотѣ и пренебреженіе ко всему индивидуальному стало для него закономъ. Теперь трудно понять успѣхъ его картины „Источникъ": обнаженная молодая дѣвушка поднимаетъ правую руку надъ головой и льетъ воду изъ кувшина, стоящаго на ея лѣвомъ плечѣ. Картина имѣетъ несомнѣнныя качества. Такую твердость рисунка можно встрѣтить только у Энгра. Но всякій слѣдъ правды исчезнетъ въ его классически условныхъ замыслахъ и художественность впечатлѣнія убита холодными фіолетовыми тонами красокъ. Не только колористы романтической школы, но самъ Рафаэль призналъ бы ихъ фальшивыми и уродливыми. Въ этой картинѣ, какъ и всегда въ передачѣ женскаго тѣла, Энгръ достигаетъ извѣстной граціи, но совершенно животной, невыразительной. Онъ правильно рисовалъ всѣ мускулы человѣческаго тѣла, но совершенно не умѣлъ писать головъ, выражающихъ какое-нибудь чувство или страсть. Онъ давалъ

только чистыя формы, отвлеченныя и типичныя. Онъ былъ одержимъ любовью къ идеальной красотѣ—beauté suprême—и невольно стремился исправлять и обобщать природу. На всѣхъ его картинахъ мы видимъ прекрасныя линіи и пластичныя тѣла. Но никакого внутренняго отношенія къ его фигурамъ зритель не чувствуетъ. Онѣ не живутъ нашей жизнью, не дышатъ нашимъ воздухомъ, не имѣютъ нашихъ мыслей. Онѣ чужды всего человѣческаго. Жанъ Августъ Доминикъ Энгръ, членъ французскаго Института, сенаторъ и т. д., стилистъ, которому поклонялись какъ высшему существу, жрецъ чистыхъ формъ и линій, заслуживаетъ преклоненія; онъ возбуждаетъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ изумленіе у всѣхъ, кто изучаетъ исторію искусства, но онъ никогда не можетъ внушить восторга.



Энгръ: Эскизъ. Луврской одалиски.

И все-таки нельзя не увлекаться Энгромъ. Изученіе его рисунковъ, собранныхъ въ Луврѣ, наводитъ на мысль, что Энгръ былъ однимъ изъ самыхъ великихъ и тонкихъ художниковъ нашего вѣка. Быть можетъ, никто еще до сихъ поръ не понялъ таинственности Энгра. Этотъ странный художникъ въ молодости восторгался оригинальностью, граціей и умомъ Ватто, упоительнымъ колоритомъ его картинъ; самъ же онъ впослѣдствіи не по неспособности, а преднамѣренно, ввелъ фальшивыя колоритныя сочетанія въ свои картины. Этотъ выдержанный классикъ былъ по природѣ однимъ изъ самыхъ обаятельныхъ художниковъ въ исторіи искусства.

Какъ и Давидъ, Энгръ наиболѣе интересенъ для потомства своими портретами. И онъ смягчался передъ живыми моделями, и забывалъ строгость своихъ системъ, придуманныхъ для большихъ историческихъ картинъ. Профессоръ эстетики снималъ котурны и становился молодымъ художникомъ, благоговѣйно и восторженно любящимъ природу. Со времени своего перваго пребыванія въ Римѣ, т. е. съ самаго начала вѣка, Энгръ писалъ портреты, которые врѣзываются въ память, какъ медали; они написаны съ металлической отчетливостью и опредѣленностью Джуліо Романо. Но и въ своихъ портретахъ Энгръ неровенъ. Иногда онъ холоденъ и буржуазенъ, но часто великолѣпенъ. Въ этихъ, какъ бы отлитыхъ изъ металла картинахъ сохранилась свѣжая струя первоисточника искусства. Въ нихъ есть реалистическая правда, которая отличаетъ живой идеализмъ Рафаэля отъ условнаго идеализма какого нибудь профессора исторической живописи. Въ этихъ портретахъ кроются истинныя сокровища: это созданія необычайной жизненной силы, высоко развитаго вкуса. Они показываютъ, до чего резонеръ Энгръ любилъ живую природу, и обезпечиваютъ без-



Энгръ: Паганини.

смертіе его имени. Историческія и миѳологическія картины Энгра вызываютъ только уваженіе, портреты же его великолѣпны; ихъ можно поставить рядомъ съ древними образцами. Въ 1806 г. въ салонѣ выставленъ былъ портретъ Наполеона I. Безкровное мертвое лицо вырѣзано такъ тонко, что Делеклюзъ назвалъ картину готической медалью. Императоръ сидитъ на тронѣ какъ восковая фигура; онъ окруженъ знаками своего величія, неподвижный, окаменѣлый, какъ византійскій идолъ. Въ 1807 г. написанъ портретъ г-жи Девонсэ; онъ производитъ и теперь чарующее впечатлѣніе, несмотря на педантизмъ стиля. Въ немъ чувствуется пылъ юности, восторженность новообращеннаго; художникъ въ первый разъ увидѣлъ въ природѣ иныя красоты, чѣмъ тѣ, какія онъ изучалъ въ академіи. Кромѣ того, онъ обладалъ изысканнымъ оригинальнымъ вкусомъ въ рисункѣ. Лицо на портретѣ необычайно нѣжно, въ глазахъ нѣчто чарующее, увлекательное, мягко затуманенное. Въ этомъ портретѣ сказалось все, чѣмъ Энгръ сталъ позже. Въ портретахъ Гольбейна живетъ нѣмецкое бюргерство его времени, въ картинахъ Ванъ Дейка англійская аристократія времени Карла I. Энгръ же изобразилъ іерархическую буржуазію при Людовикѣ Филиппѣ, всѣ ея слабости и достоинства, ея гордое сознаніе, что она стала главой націи, ея увѣренность въ себѣ, въ своей силѣ, въ своихъ нравственныхъ идеалахъ, ея подчиненіе правиламъ практической мудрости, ея ненависть ко всякой крайности, даже въ колоритѣ. Энгръ воплотилъ при этомъ свою собственную душу, ибо онъ самъ былъ въ искусствѣ великолѣпнымъ типичнымъ буржуа. Его портретъ Бертэна старшаго справедливо считается самымъ знаменитымъ его произведеніемъ. Это не только окаменѣлый образъ властителя прессы, но одна изъ картинъ, воплощающихъ духъ цѣлой эпохи. Портретъ этотъ гораздо ярче рисуетъ торжество буржуазіи при іюльской монархіи, чѣмъ „Исторія десяти лѣтъ“ Луи Блана. Бертэнъ сидитъ на своемъ креслѣ какъ на тронѣ, упираясь руками въ колѣни; его неуклюжая увѣренность въ себѣ характеризуетъ въ добродушно юмористическомъ видѣ современнаго полубога, буржуазнаго Юпитера громовержца. Портретъ Бертэна несомнѣнно очень выдающееся произведеніе; но все таки Энгръ гораздо выше въ портретахъ карандашомъ. Его краски непріятно поражаютъ иногда своей грубостью. Лица написаны условно однообразнымъ тономъ его историческихъ картинъ. Лица кажутся деревянными, платья металлическими, синія одежды стальными. Рисунки же его свободны и отъ этого недостатка и совершенно безупречны. Энгръ провелъ молодость въ Римѣ, зарабатывая хлѣбъ портретами. За восемь скуди онъ рисовалъ поясной портретъ, за 12 портретъ во весь ростъ и внутренно возмущался, что ремесленная работа отвлекаетъ его отъ



Энгръ: Семейство Форестье.

„великаго искусства". Разсказываютъ, что къ нему однажды постучался англичанинъ и спросилъ: „Здѣсь живетъ рисовальщикъ маленькихъ портретовъ"? Энгръ разсердился и захлопнулъ передъ нимъ дверь со словами: „Нѣтъ, здѣсь живетъ живописецъ". А теперь эти маленькіе рисунки, которыхъ онъ стыдился, цѣнятся на вѣсъ золота. Таковы напр., собранные на выставкѣ 1889 г. портреты карандашемъ г-жи Шовэнъ съ удлиненными китайскими глазами, м-мъ Бэнаръ на террасѣ Монте Пинчіо, въ широкой шляпѣ, съ изящнымъ зонтикомъ въ рукахъ, или м-мъ Гентингъ съ невинной улыбкой честной женщины, м-мъ Кавендишъ, манерной молодой блондинки въ нарядной дорожной шляпѣ и эксцентричной прическѣ. Энгръ былъ поклонникомъ новыхъ модъ и красивыхъ туалетовъ. Въ этихъ рисункахъ глазъ художника, то безпощадный, то нѣжный и мечтательный, съ любовью воспроизводилъ природу; онъ схватывалъ въ тонкихъ штрихахъ жизненность явленій и воспроизводилъ ее съ увѣренностью непосредственнаго впечатлѣнія. Эти рисунки, въ особенности портретъ Паганини и семьи Форестье показываютъ, что Энгръ не только обладалъ высокимъ умомъ и желѣзной волей, не только былъ геніемъ прилежанія, но что у него было живое сердце отзывчиваго и тонкаго художника. Въ глубинѣ души онъ вовсе не былъ холоднымъ академикомъ и доктринеромъ, каковымъ онъ представляется въ своихъ большихъ картинахъ; онъ сталъ таковымъ въ борьбѣ противъ романтизма. Въ портретахъ онъ обаятеленъ, какъ наивный художникъ примитивной эпохи, какъ импрессіонистъ, какъ Массисъ и Манэ, какъ Дюреръ и Дегазъ, какъ, всѣ, умѣвшіе глядѣть въ глаза природѣ. Его смѣлые и вмѣстѣ съ тѣмъ строгіе рисунки дѣлаютъ его однимъ изъ первыхъ мастеровъ въ исторіи искусства; кромѣ того они обнаруживаютъ въ реакціонерѣ Энгрѣ прогрессивнаго человѣка. Въ немъ свершился переходъ отъ торжественнаго искусства первой половины XIX вѣка къ вдумчивой живописи второй половины.

Дозв. ценз. Спб., 28 августа 1899 г. Тип. Спб. акц. общ. печ. дѣла въ Россіи Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.

XII.

Juste—Milieu.

Какъ это обыкновенно бываетъ, на смѣну героическаго поколѣнія 30-хъ годовъ явилось поколѣніе мелкихъ, практическихъ людей. Искусство этого поколѣнія вполнѣ соотвѣтствовало умѣренному темпу государственной жизни, во главѣ которой стояло буржуазное, филистерское правительство. Буржуазія, совершившая революцію 1830 г., вскорѣ испугалась своей собственной смѣлости. Даже въ литературѣ она повернула въ сторону умѣренности. Неожиданно для самой себя она стала восхищаться драмами Казиміра Делавинья, комедіями и музыкой Обера и Скриба, а носителями политическихъ идеаловъ стали Гизо, Дюшатель, Тьеръ и Одиллонъ Барро. Духовный подъемъ, создавшій іюльскую революцію, улегся, а тотъ, которому суждено было впослѣдствіи дать февральскую революцію, еще не наступилъ. Люди старшаго поколѣнія еще помнили холодное лицо императора, когда онъ, какъ богъ войны, показывался на смотрахъ. Теперь передъ ними былъ король-гражданинъ, le Roi-Citoyen, бывшій школьный учитель, хорошій семьянинъ. Ежедневно, въ одинъ и тотъ же часъ, онъ ходилъ безъ свиты, въ штатскомъ платьѣ, по улицамъ Парижа, со знаменитымъ зонтикомъ въ рукахъ. На каждый привѣтъ: „да здравствуетъ король", онъ отвѣчалъ ласковой улыбкой и рукопожатіемъ. Его зонтикъ сталъ символомъ бездѣйствовавшей монархіи. Луи Филиппъ однажды обозначилъ путь, по которому слѣдуетъ идти въ политикѣ, словомъ Juste—Milieu. Теперь это выраженіе стало насмѣшкой обозначающей слабость и тусклость всей эпохи. Золотая середина торжествовала во всемъ—въ политикѣ, литературѣ и живописи. Художники, которые воплотили въ искусствѣ духъ этого времени, кажутся въ сравненіи съ пламеннымъ поколѣніемъ 1830 г., увядающими потомками могучихъ родоначальниковъ живописи. Каждый изъ сторонниковъ Делакруа былъ во всякомъ случаѣ индивидуальностью, хотя бы и второстепенной, но самостоятельной. Многочисленные ученики Энгра обладали въ болѣе слабой степени качествами своего учителя, свойственными еще до него итальянскимъ мастерамъ классической эпохи. Делакруа былъ недоступенъ



Жигу: Генералъ Дверницкій 1833 г.

подражанію, а маленькій толстый, упрямый, Энгръ былъ какъ бы созданъ для того, чтобы навязывать другимъ свою волю.

Жанъ Жигу (Jean Gigoux), очень замѣчательный художникъ, болѣе всѣхъ поддерживалъ Делакруа въ борьбѣ противъ застывшей „высшей красоты" классиковъ. Когда на парижской выставкѣ 1889 г. появилась его картина, „Послѣднія минуты Леонардо да Винчи", извлеченная на свѣтъ изъ какого то провинціальнаго музея, то всѣ были поражены здоровымъ реализмомъ художника. Дѣйствующія лица на картинѣ одѣты были, правда, въ драгоцѣнные костюмы, двигались среди роскошной, блестящей обстановки, но сами по себѣ это обыкновенные, уродливые люди. Въ картинѣ нѣтъ, никакой идеализаціи даже въ духѣ Жерико, который, при всей своей любви къ истинѣ все-таки оставался вѣрнымъ героическому типу. Головы тщательно списаны съ натуры; художникъ видимо любилъ юношескія произведенія Гверчино и усердно изучалъ Дюрера. Тогда же выставленъ былъ написанный въ 1833 г. портретъ польскаго генерала Дверницкаго. Его Жигу тоже изобразилъ человѣкомъ, а не героемъ. Война не сдѣлала генерала изящнымъ и стройнымъ; напротивъ того, онъ сильно растолстѣлъ, и его красный носъ и полная фигура изображены на портретѣ съ жестокой правдивостью. Жигу объявилъ войну всякой идеализаціи. Даже въ церковныхъ картинахъ, въ Saint-Germain l'Auxerrois онъ оставался реалистомъ. Это создаетъ ему совершенно особое мѣсто среди современниковъ. Въ то время, когда, за исключеніемъ одного только Делакруа, всѣ считали нужнымъ „преувеличивать красоту", éxagèrer la beauté онъ имѣлъ смѣлость писать живыхъ людей, освѣжающихъ душу своимъ уродствомъ.

Обаятельность колорита Делакруа унаслѣдовалъ отчасти *Евгеній Изабэ* (Eugène Jsabey). Онъ, конечно, не былъ великимъ художникомъ, но онъ очень привлекателенъ и можетъ доставить удовольствіе даже въ наше время. Среди современныхъ ему классиковъ онъ производитъ впечатлѣніе красиваго красочнаго аккорда, палитры, на которой образовались утонченныя созвучія нѣжно голубыхъ и лиловыхъ тоновъ, сочетающихся съ изысканнымъ зеленымъ и серебристо сѣрымъ цвѣтомъ, съ пурпуромъ, смягченнымъ солнечнымъ свѣтомъ, и сверкающимъ перламутромъ. Группы красивыхъ, нарядныхъ дамъ гуляютъ на его картинахъ въ свѣтлыхъ садахъ подъ защитой полутѣней. Онѣ ходятъ внизъ и вверхъ по лѣстницамъ замковъ, на нихъ платья съ длинными шлей-



Жигу: Смерть Леонардо-да-Винчи.

фами, онѣ граціозно играютъ вѣерами или вертятъ въ рукахъ зонтики; учтивые кавалеры наклоняются къ нимъ и нашептываютъ имъ нѣжныя слова. Стройныя левретки играютъ важную роль въ этихъ аристократическихъ комедіяхъ. Своими прямыми линіями онѣ создаютъ противовѣсъ мягко обрисованнымъ изящнымъ фигурамъ дамъ. Изабэ съ особенной любовью изображалъ торжества и пышно одѣтыхъ людей. Онъ умѣлъ составлять красками сверкающіе букеты, на его картинахъ блеститъ парча въ широкихъ складкахъ и тяжелые затканные золотомъ шелка. Колоритъ его то капризенъ и кокетливъ, то напоминаетъ тонкіе и блѣдные тона гобеленовъ. Когда онъ пишетъ морскіе виды, онъ мнетъ волны, какъ бальное платье, и разукрашиваетъ корабли, какъ нарядную невѣсту. Даже въ изображеніе бури онъ вноситъ нѣчто праздничное. Это какъ бы гнѣвъ красивой женщины. Не слѣдуетъ искать у него жизненной правды. Отношеніе его картинъ къ истинѣ такое же, какъ напримѣръ „Фауста" Гуно къ „Фаусту" Гёте. Его духовный предокъ — Ватто. Въ немъ гораздо меньше живости и остроумія, чѣмъ въ граціозномъ живописцѣ XVIII вѣка. Кромѣ того онъ изображалъ не своихъ современниковъ, а давно исчезнувшій міръ. Но онъ, также какъ Ватто, обнаружилъ любовь къ жизни свѣтскаго общества и особую обаятельную грацію. Общаго съ Делакруа у него широкая манера письма, непринужденность и любовь къ краскамъ. Но дикость и сила Делакруа замѣнилась у Изабэ вкрадчивостью и мягкостью; они не братья, а отдаленные родственники. И такъ же какъ Делакруа, онъ не имѣлъ подражателей, и шелъ одиноко по своей красивой яркой дорожкѣ. Онъ остался одинъ, безъ товарищей, въ своемъ маленькомъ золоченомъ домикѣ и освѣщалъ его фантастическими лампочками, населялъ граціозными существами обоего пола. Одинъ только Баронъ слѣдовалъ за нимъ по его пути, и то очень осмотрительно и буржуазно.



Ари Шефферъ.

Особое срединное положеніе между романтиками и классиками заннмаетъ *Ари Шефферъ* (Ary Scheffer). Онъ былъ одно время любимцемъ европейской аристократіи, а въ настоящее время въ Германіи его считаютъ замѣчательнымъ только потому, что онъ писалъ „нюхательнымъ табакомъ и зеленымъ мыломъ", какъ очень невѣрно сказалъ про него Гейне. Родомъ онъ былъ полуголландецъ, полунѣмецъ, по воспнтанію классикъ; въ молодостн онъ былъ близокъ къ руководителямъ романтнзма. Пронсхожденіе художника, также какъ воспитаніе и вліяніе друзей, отразились на его творчествѣ. Формы у него чисто классическія, идеализированныя, и прнближающіяся къ общимъ типамъ. Но выраженіе лицъ и глазъ романтично и сантиментально—соотвѣтствуя нѣмецкому происхожденію Шеффера. Но именно эта половинчатость привлекала современниковъ Шеффера. Въ его творчествѣ находнли высокій стиль, умѣнье соединять идеальную красоту съ обаятельной силой выраженія. Но исторія не допускаетъ компромиссовъ, и въ нерѣшительности Шеффера видитъ слабость таланта. Его рисунокъ слишкомъ сухъ и жестокъ, колоритъ лишенъ мягкости, и совершенно не соотвѣтствуетъ характеру лицъ, въ которыхъ всегда отражается слабость, усталость и нравственныя страданія. Онъ сантиментальный классикъ, а по своимъ сюжетамъ антиподъ греко-римскаго идеала, которому слѣдовалъ въ техникѣ. Его „Сулліотскія женщины" по формѣ, колориту и настроенію повторяютъ въ менѣе рѣзкомъ и смягченномъ видѣ „Рѣзню" Делакруа. Впослѣдствіи онъ совершенно забросилъ историческіе сюжеты и вдохновлялся только Евангеліемъ, или произведеніями поэтовъ, въ особенности одного поэта. Изъ Библіи онъ выбиралъ преимущественно трогательные эпизоды, и въ его передачѣ печальныя сцены становились плаксивыми. Изображая сцены изъ Фауста, или Вильгельма Мейстера, онъ придавалъ живымъ страстнымъ фигурамъ Гёте меланхолическое, страдальческое, задумчивое выраженіе. Гейне говорилъ про его Гретхенъ: „Это конечно Гретхенъ Вольфганга Гёте, но она прочла всего Фридриха Шиллера". Еще до паденія, и даже прежде чѣмъ она полюбила, Маргарита задумчиво-печальна, какъ падшій ангелъ. Миньона, Франческа да-Римини, Св. Моника—тоже излюбленные сюжеты нѣжной созерцательной души Ари Шеффера. Онъ одинъ во французской живописи приближается своей чувствительностью и слезливостью къ дюссельдорфскимъ романтикамъ.

Ипполитъ Фландренъ (Hippolyte Flandrin) болѣе всѣхъ другихъ француз-

скихъ живописцевъ напоминаетъ нѣмецкихъ назарейцевъ. Онъ показываетъ, что ученіе Энгра должно было привести къ застывшей схематичности. Энгръ былъ опаснымъ учителемъ. Его ученики составляли вокругъ него маленькую преданную общину, считали, какъ и ученики Корнеліуса, слова учителя своимъ закономъ, и уже вслѣдствіе этого не могли достигнуть самобытности. Ни одинъ изъ нихъ не обладалъ многосторонностью Энгра. Его царство, подобно царству Александра Великаго, роздано было діадохамъ, и каждый изъ нихъ управлялъ своей маленькой землей съ бо́льшимъ или меньшимъ искусствомъ. Ипполитъ Фландренъ посвятилъ себя религіозной живописи, и воскресилъ ее во французскомъ искусствѣ; но онъ повернулъ ее еще болѣе рабски, чѣмъ Энгръ, на путь итальянцевъ XIV и XV вѣковъ. Ученый, твердый въ своихъ убѣжденіяхъ, но безцвѣтный и холодный декораторъ церквей Saint Vincent de Paul и Saint Germain des Près, онъ не внесъ ничего новаго въ исторію искусства. Онъ былъ добросовѣстнымъ работникомъ, но обладалъ лишь очень незначительнымъ талантомъ. Онъ не умѣлъ стать выше правилъ, которыя Энгръ преподалъ своимъ ученикамъ, заимствовавъ ихъ у древнихъ мастеровъ. Получивъ Prix de Rome въ 1831 г., Фландренъ получилъ возможность хорошо изучить художественныя сокровища Италіи, и это дало ему твердость, не знающую никакихъ затрудненій. Его картоны написаны увѣренной рукой, правильно и свободно, какъ переписанное набѣло ученическое упражненіе. Онъ отлично умѣлъ рисовать, посколько этому можно научиться. У него была хорошая память, онъ умѣлъ примѣнять свои знанія, но при этомъ имѣлъ мало самостоятельныхъ мыслей. Онъ былъ копіей своего учителя, былъ бѣднѣе его по таланту и въ тоже время бо́льшимъ фанатикомъ, чѣмъ онъ. Это былъ чисто математическій талантъ. Его искусство сводилось къ холодной геометрической наукѣ, къ пользованію анатомическими этюдами и традиціонными формами, къ установкѣ группъ и укладыванію драпировокъ по знаменитымъ образцамъ. Если бы не было на свѣтѣ итальянцевъ первой поры и древне-христіанской живописи въ катакомбахъ, если бы не существовало на свѣтѣ работъ Фра Анжелико и Равенской мозаики, то не было бы и картинъ Фландрена, такъ же какъ и картинъ назарейской школы. Для всѣхъ его головъ и фигуръ можно такъ же какъ и относительно назарейцевъ, указать образцы въ картинахъ итальянскихъ мастеровъ. Только одна нѣжная, свѣтлая головка грустнаго и современно-христіанскаго типа составляетъ духовную собственность Фландрена. Въ портретную живопись онъ внесъ тѣ же аскетическіе, ангельски чистые принципы, и имѣлъ большой успѣхъ своей идеализаціей честной жен-



Коньe: Избіеніе невинныхъ.

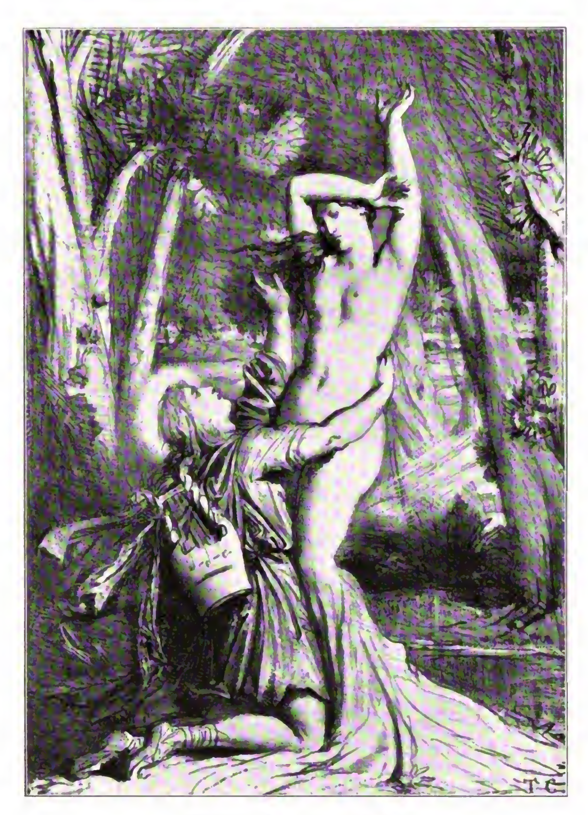


Конье: Тинторетто пишетъ портретъ умершей дочери.

щины. Женщины смущенно краснѣли, говоря съ нимъ, — а на его картинахъ грація и нѣжность, пламень взгляда и кротость перешли въ монашескую неприступность. Это тѣмъ болѣе нравилось дамамъ времени второй Имперіи, чѣмъ рѣже случалось въ дѣйствительности.

Наряду съ этимъ французскимъ Овербекомъ, превосходящимъ нѣмецкаго своей художественностью, стоитъ *Поль Шенаваръ* (Paul Chenavard) въ роли французскаго Корнеліуса. Его философскіе замыслы были, быть можетъ, еще глубже, чѣмъ у нѣмецкаго мастера. Онъ мечталъ объ обширныхъ символическихъ композиціяхъ, сочетающихъ въ себѣ космогонію міра. Подобно Корнеліусу, онъ хотѣлъ стать Микэль-Анджело, но это ему такъ же мало удалось, какъ нѣмецкому художнику. Онъ провелъ пятнадцать лѣтъ въ Италіи, изучая церкви и музеи съ карандашомъ въ рукахъ, и собралъ большую коллекцію этюдовъ, которые должны были послужить основой для огромной исторіи міра въ краскахъ. Но когда онъ вернулся въ Парижъ, онъ былъ такъ задавленъ матерьяломъ, собраннымъ у древнихъ мастеровъ, что утратилъ способность быть самимъ собой. Въ теченіе четырехъ лѣтъ онъ работалъ съ лихорадочнымъ усердіемъ, изготовилъ восемнадцать картоновъ въ шесть метровъ высоты и четыре метра ширины. Они предназначались для украшенія стѣнъ Пантеона, но не были выполнены въ краскахъ, такъ же какъ фрески Корнеліуса для Campo santo. Зала Ліонскаго музея, гдѣ собраны картины Шенавара, соотвѣтствуетъ во французскомъ искусствѣ залѣ Корнеліуса. Шенаваръ гораздо лучше рисовалъ, чѣмъ Корнеліусъ, но писалъ красками не многимъ лучше его, и произведенія обоихъ имѣютъ скорѣе литературную, чѣмъ художественную цѣнность.

Жизнь и творческая дѣятельность *Теодора Шассеріо* (Théodore Chassériau) была необычайно блестящей и краткой. Онъ промелькнулъ на художественномъ горизонтѣ блестящимъ метеоромъ. Сначала онъ выступилъ поклонникомъ формъ въ духѣ Энгра, потомъ вмѣстѣ съ Делакруа полюбилъ солнце и яркіе цвѣта Африки. Онъ родился въ 1819 г., въ Санъ-Доминго, а въ 1834 г. послѣдовалъ за своимъ учителемъ Энгромъ въ виллу Медичи. Но уже въ первой своей картинѣ, находящейся въ Луврѣ, въ „Сусаннѣ“ 1839 г., онъ является не слишкомъ правовѣрнымъ ученикомъ. „Онъ не имѣетъ никакого представленія объ идеяхъ и перемѣнахъ, свершившихся въ искусствѣ въ наше время, и совершенно незнакомъ съ новыми поэтами. Его значеніе въ томъ, что онъ воскресилъ въ нашей памяти нѣкоторыя забытыя эпохи искусства, но для будущаго онъ ничего не создалъ. Мои желанія и мысли совершенно другого рода“. Этими словами Шассеріо самъ указалъ на то, что его отдѣляетъ отъ Энгра. Къ сожалѣнію онъ очень мало работалъ. Этотъ изящный, избалованный и скучающій



Шассеріо: Аполлонъ и Дафна.

господинъ бросился по возвращеніи изъ Италіи въ водоворотъ парижской жизни. Онъ отличался рѣзкой уродливостью, но его черные пронизывающіе глаза дѣлали его любимцемъ женщинъ, и онъ съ такой поспѣшностью и жадностью пользовался жизнью, что въ 36 лѣтъ все было кончено. Кромѣ декоративныхъ картинъ въ церкви Saint Merry и въ Cour des comptes на quai d'Orsay (большинство погибло во время коммуны) отъ него осталось лишь нѣсколько восточныхъ сценъ и нѣсколько литографій. Это его лучшія и наиболѣе для него характерныя вещи. Въ нѣжныхъ миѳологическихъ композиціяхъ прозвучало нѣчто, повторившееся лишь цѣлымъ поколѣніемъ позже въ произведеніяхъ французскихъ нео-идеалистовъ и англійскихъ прерафаэлитовъ. Въ нихъ отразился особаго рода романтическій эллинизмъ и задумчивый мистицизмъ, дѣлающій Шассеріо посредствующимъ звеномъ между Делакруа и самымъ утонченнымъ художникомъ новой школы— Гюставомъ Моро. Послѣдній исполнилъ долгъ благодарности, когда на своей прекрасной картинѣ „Юноша и смерть" сдѣлалъ надпись: Теодору Шассеріо.



П. Деларошъ.

Paul Delaroche à la funèbre mine
S'entoure avec plaisir de cadavres et d'os.
Jane Grey, Mazarin, héros et héroïne
Chez lui tout meurt... excepté ses tableaux.

Воспоминаніе о *Леонѣ Бенувилѣ* (Léon Benouville) сохраняется въ Луврѣ только благодаря его „Смерти св. Франциска", очень хорошей работѣ въ духѣ quattrocent'истовъ. *Леонъ Конье* (Léon Cogniet) тоже заслуживаетъ упоминанія. Въ 50-хъ годахъ онъ собиралъ въ своей мастерской многихъ учениковъ иностранцевъ, въ особенности же нѣмцевъ. Онъ пользовался репутаціей учителя, который очень быстро и умѣло посвящаетъ во всѣ тайны художественной техники. Все, чему можно научиться, и что можно заимствовать изъ образцовъ, ученики находили у этого добраго, отечески заботливаго учителя. Долго послѣ того, какъ онъ уже оставилъ живопись, благодарные ученики продолжали собираться ежегодно на банкетѣ въ честь патріарха. Онъ принадлежалъ къ тѣмъ знаменитостямъ, которыя пользовались почетомъ при жизни и заплатили за это полнымъ забвеніемъ послѣ смерти. Его картина „Избіеніе невинныхъ" написана въ 1824 г. Обезумѣвшая отъ ужаса женщина думаетъ укрыть себя и ребенка, сѣвши подъ открытую лѣстницу, — таковъ сюжетъ „Massacre des innocents". Оно могло нравиться только эпохѣ, которая восхищалась выразительными гипсовыми головами Ари Шеффера. Кромѣ того, онъ писалъ пейзажи, обнаруживая въ своихъ смутныхъ искусственныхъ замыслахъ лишь слабое знакомство съ природой. Лучшая его вещь — „Тинторетто, рисующій свою мертвую дочь при ночномъ освѣщеніи". Гравюра этой картины нѣкогда восхищала Францію и Германію. Теперь она не производитъ никакого впечатлѣнія и служитъ только указаніемъ на характеръ таланта Конье. Въ техническомъ отношеніи онъ болѣе грубый Шалькенъ, а по настроеніямъ изнѣженный Деларошъ.

Деларошъ былъ Тиціаномъ Луи Филиппа, фаворитомъ времени Juste Milieu. Онъ одинъ изъ самыхъ слабыхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ самыхъ извѣст-



Деларошъ: Сыновья Эдуарда.

ныхъ художниковъ вѣка. На его примѣрѣ ясно видно, что въ искусствѣ гласъ народа рѣдко бываетъ гласомъ Божіимъ. Онъ не имѣетъ ничего общаго съ художниками романтической школы. Тѣ были восторженными поэтами. Ихъ любовь къ среднимъ вѣкамъ была чисто эстетическая. Они любили сумерки живописныхъ готическихъ церквей, звонъ колоколовъ, пестрыя шествія, блескъ сгущенныхъ красокъ. Воображеніе ихъ увлекалось непосредственностью, сильными страстями. Историческіе мотивы были для нихъ только предлогомъ предаваться оргіямъ красокъ, по образцу венеціанцевъ и фламандцевъ. Какъ истинные художники, они видѣли въ сюжетѣ средство возбуждать чувства, при помощи которыхъ живопись играетъ на струнахъ человѣческой души. Влюбленные въ краски, восторженные и страстные, они потому увлекались поэзіей, что она помогала имъ воплощать лихорадочныя грезы ихъ фантазіи съ дикой силой взволнованной стихіи. Делакруа разсказывалъ въ своихъ картинахъ о пожарахъ, битвахъ и войнахъ, объ убійствахъ и грабежахъ, о горечи и страданіяхъ любви. Онъ тщательно изучалъ пестрые костюмы прошедшихъ временъ—это видно по его рисункамъ. Но онъ пользовался всѣмъ этимъ лишь какъ ящикомъ красокъ, какъ словаремъ, нужнымъ ему для воплощенія въ краскахъ своихъ поэтическихъ видѣній. Онъ бы съ презрѣніемъ отказался отъ роли учителя исторіи, считая изготовленіе историческихъ виньетокъ дѣломъ достойнымъ второстепенныхъ иллюстраторовъ. А весьма вѣроятно, что именно этимъ путемъ можно было достигнуть гораздо бо́льшихъ успѣховъ у толпы.



Деларошъ: Наполеонъ I.

Двадцатые годы были разцвѣтомъ французской исторической литературы. Гизо заиялъ въ 1826 г. одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду французскихъ писателей своей „Исторіей англійской революціи“. Въ 1829 г. онъ прочелъ знаменитыя лекціи въ Сорбоннѣ, а въ 1832 г. началъ изданіе первоисточниковъ французской исторіи. Уже до него, въ 1825 г., Огюстенъ Тьери написалъ „Исторію завоеванія Англіи Норманнами“, „Разсказы изъ временъ Меровинговъ“, и занялся подготовленіемъ своего главиаго произведенія — „Исторіи происхожденія и развитія третьяго сословія“. Его достойными сотрудниками стали двое молодыхъ людей, Минье и Тьеръ, выступившіе въ 1823 и 1824 г., со своей „Исторіей революціи“. По ихъ почину во всей Франціи образовались историческія общества и союзы, получившіе съ теченіемъ времени широкое развитіе.

То, что начала наука, продолжала поэзія. Множество молодыхъ и болѣе старыхъ писателей стали пользоваться огромнымъ матерьяломъ, добытымъ исторіей, и перенесли въ литературу образы дѣятелей, съ которыми знакомили историческія изслѣдованія. По истеченіи нѣсколькихъ лѣтъ число историческихъ драмъ и романовъ сдѣлалось огромнымъ. Витэ, Дюма-отецъ, Альфредъ де-Виньи замѣнили классическую трагедію исторической; романы изъ современной жизни — Жоржъ Зандъ, Бальзака и Стендаля — были вытѣснены историческими романами. Въ то же время и въ оперѣ замѣчается переходъ отъ фантастическихъ сюжетовъ къ историческимъ. Оберъ написалъ „Нѣмую изъ Портичи“, Россини „Теля“.

Живопись тоже попыталась воспользоваться новыми завоеваніями исторической науки, и эстетики стали вычислять ожидаемыя отъ этого преимущества. Съ одной стороны — на это уже и прежде указывали, — художникъ, имѣвшій несчастіе родиться въ безцвѣтное скучное время, находитъ въ историческомъ прошломъ все, чего ему не достаетъ. Исторія открываетъ ему зрѣлище грандіозной широкой жизни. Съ другой стороны, а это самое главное, — живопись



Деларошъ: Убійство герцога Гиза.

исполняетъ важную культурную задачу, восполняя историческую науку наглядными образами; оживляя воспоминанія о великомъ прошломъ, она пробуждаетъ неизбѣжно ослабѣвающій отъ застоя, патріотизмъ. Гизо рекомендовалъ художникамъ преимущественно французскую исторію, преисполненную рыцарскаго духа. Она должна быть ихъ главнѣйшимъ источникомъ. „Намъ въ живописи нужны историки", писалъ Витэ,—и зовъ его былъ услышанъ.

Романтики видѣли въ историческихъ костюмахъ только яркіе аккорды красокъ и не очень заботились о повѣствовательномъ содержаніи картинъ; за то ихъ преемники перешли всецѣло въ историческій лагерь. Чистая живопись смѣнилась болѣе документальнымъ искусствомъ, стремившимся возстановлять прежнія времена съ научной точностью. Прежде художники создавали только живописныя красочныя импровизаціи, теперь же на первый планъ выступила дидактическая цѣль—историческая точность. Живописецъ становился лѣтописцемъ; государство возлагало на него отвѣтственную задачу; онъ долженъ былъ поднимать духъ гражданъ и воззваніемъ къ славному прошлому утѣшать и отвлекать отъ жалкой дѣйствительности. Онъ превращался въ учителя исторіи и завѣдующаго театральнымъ гардеробомъ, рылся въ хроникахъ, выбиралъ маски, кроилъ костюмы, разставлялъ декораціи, чтобы правильно и четко записывать на картинахъ государственныя событія. И общество находило въ этихъ картинахъ все, что ему требовалось. Поучительная сторона исторической живописи съ длинными объясненіями въ каталогѣ пришлась по сердцу тогдашней интеллигенціи. Картина всегда сопровождалась красивымъ рисункомъ, внизу напечатана была выписка изъ какого нибудь историческаго сочиненія. Публика читала описаніе и провѣряла, соотвѣтствуетъ ли ему самая картина. Такимъ образомъ зритель какъ бы повторялъ урокъ исторіи и припоминалъ, что до XIX в. люди носили не панталоны и фраки, а плащи и трико. Съ другой стороны осталось еще нѣкоторое влеченіе къ романтической дикости; люди умѣли еще прилично и умѣренно содрогаться и съ помощью каталога переживать минуты подъема духа. Средніе живописцы чувствовали большую склонность къ такого рода историческимъ упражненіямъ, потому что они не требуютъ чисто художественныхъ

качествъ, богатой фантазіи, красокъ и остроты зрѣнія. Историкъ долженъ обладать даромъ обобщенія историческихъ данныхъ, но гораздо важнѣе для него быть трезвымъ изслѣдователемъ. Излишекъ воображенія и чувства даже опасенъ для него. Историческій живописецъ точно также не нуждается въ фантазіи, чувствѣ и умѣніи обобщать. Онъ только долженъ быть ловкимъ компиляторомъ. Достаточно ему перелистать популярную историческую книгу, напасть на исторію какого нибудь убійства, и пріобрѣсти альбомъ историческихъ костюмовъ. Изъ этого матерьяла можно было при помощи техники, выработанной романтиками, создавать эффектныя сцены. Критика тоже часто отдавала предпочтеніе моделямъ, одѣтымъ въ самые пестрые костюмы и носящимъ имена знаменитыхъ людей, передъ болѣе скромно выступающими фигурами; поэтому во времена Луи Филиппа выдвинулся цѣлый рядъ совершенно бездарныхъ художниковъ, которые становились знаменитостями только благодаря своему умѣнію дѣлать изъ живописи живыя картины на разныя историческія темы.



Ѳ. Кутюръ.

Эженъ Деверіа (Eugène Devéria)—первый художникъ, сознательно вступившій на этотъ путь. Въ 1827 г. онъ выставилъ „Рожденіе Генриха IV". Критика привѣтствовала его какъ новаго Веронезе, а „Рожденіе" было признано первой исторической картиной, въ которой проявилась точность историческаго колорита. Деверіа съ той поры сталъ носить костюмъ Рубенса и домъ его сдѣлался центромъ романтиковъ. Въ немъ одномъ изъ всей группы его современниковъ сохранилось кое-что, напоминающее Делакруа. Но онъ вскорѣ утратилъ венеціанскій тонъ и твердость своихъ юношескихъ произведеній, и хотя написалъ впослѣдствіи много картинъ, но не оставилъ потомству втораго значительнаго произведенія.

Вскорѣ послѣ того *Камиль Рокпланъ* (Camille Roqueplan) тоже измѣнилъ свою манеру письма. Прежде онъ подобно Ватто и Терборгу любилъ прислушиваться съ чувственной радостью къ шелесту шелковыхъ, бархатныхъ и атласныхъ тканей. Теперь же онъ сталъ главнымъ образомъ заботиться о повѣствовательной сторонѣ картинъ, отказался отъ легкости и блеска своихъ фантастическихъ мечтаній, и въ „Сценѣ изъ Варфоломеевской ночи" заявилъ себя скучнымъ школьнымъ педантомъ.

Николай Робертъ Флёри (Nicolas Robert Fleury) написалъ Карла V въ монастырѣ св. Юста, Варфоломеевскую ночь и другіе тщательно разработанные историческіе анекдоты; онъ, подобно Лессингу, занимался распространеніемъ благородныхъ идей. Картины его—протесты противъ религіознаго фанатизма, филантропическія разсужденія о преслѣдованіяхъ и испытаніяхъ, которымъ подвергается всюду свободомысліе. Чтобы придать печать исторической правдоподобности своимъ картинамъ, онъ погрузился съ рвеніемъ истиннаго археолога въ изученіе каждой эпохи, часто прямо переносилъ на полотно фигуры Дит-



Кутюръ: Трубадуръ.

тенбека или Теодора ванъ-Тульдена. Онъ умѣлъ заимствовать изъ старыхъ произведеній тѣ тона, которые создаются не самимъ художникомъ, а его эпохой; это придавало его работамъ архаичность, имѣвшую большую цѣну въ глазахъ его современниковъ. Луи Буланже (Boulanger) пріобрѣлъ громкую славу картиной 1827 г. „Мазепа". Но самый большой успѣхъ выпалъ на долю Поля Делароша: онъ не только нравился поучительностью и археологической точностью своихъ виньетокъ, но кромѣ того трогалъ сердца слезливой чувствительностью.

Поль Деларошъ (Paul Delaroche) принадлежитъ по времени своего рожденія еще къ XVIII в. Онъ былъ ученикомъ Гро, никогда не испыталъ всей тяжести классическаго ига, и не имѣлъ поэтому никакого основанія возставать противъ него. Когда выступили на сцену романтики, онъ примкнулъ къ нимъ, или, вѣрнѣе, они потянули его за собой.—Для его природной осмотрительности, романтизмъ казался въ сущности чѣмъ то ужаснымъ; онъ чувствовалъ себя гораздо свободнѣе въ обществѣ классиковъ. Его спасла исторія; она давала ему возможность жить въ мирѣ со всѣми партіями и открыла ему его призваніе. Онъ принялъ на себя роль посредника между враждующими братьями, и сталъ мирить Монтеки съ Капулетти. Подобно Казиміру Делавиню въ литературѣ, онъ сталъ въ живописи главой „школы здраваго смысла", написавшей на своемъ знамени золотыми буквами слово Луи Филиппа—juste-milieu. Энгръ былъ холоденъ, замкнутъ и безцвѣтенъ, Деларошъ сталъ вводить въ моду яркую живопись асфальтомъ. Делакруа отличался геніальностью и эскизностью—Деларошъ точностью и добросовѣстностью. Делакруа возбуждалъ неудовольствіе своей смѣлостью—Деларошъ привлекъ симпатіи консерваторовъ благовоспитанностью и умѣренностью. Делакруа былъ слишкомъ поэтиченъ и дикъ для вкусовъ публики. Деларошъ взялъ кое-что у романтизма, но онъ пытался свести страстность Делакруа къ удобопонятной для филистеровъ формѣ, смягчить стихійную дикость учителя, низводя ее до чувствительности. Эта роль посредника дѣлала его вполнѣ человѣкомъ своего времени. Жизнь Делакруа проходила въ непрерывной борьбѣ. Если бы онъ не получалъ заказовъ отъ правительства, онъ умеръ бы съ голода, такъ какъ любителямъ и торговцамъ онъ продавалъ не болѣе чѣмъ на 500 франковъ въ годъ. Его мастерская была полна картинъ, грустно стоявшихъ по угламъ, опираясь одна на другую. Делароша, напротивъ того, осыпали похвалами; онъ былъ заваленъ заказами. Представители эклектизма въ философіи и juste-milieu въ политикѣ



Кутюръ: Римляне временъ упадка.

не могли не восхищаться Деларошемъ. Онъ былъ совершенно въ ихъ вкусѣ— ни революціонеръ, ни реакціонеръ, ни романтикъ, ни классикъ, не тяготѣлъ исключительно ни къ карандашу, ни къ краскамъ, а соединялъ рисунокъ и колоритъ въ строгой уравновѣшенности.



Александръ Кабанель.

Уже его первыя знаменитыя картины 1831 г., „Сыновья Эдуарда въ Тоуэрѣ“ и „Кромвель у гроба казненнаго короля Карла I“ обнаруживаютъ всю его вялость. Онъ могъ бы представить самое убійство принцевъ, но боялся, что публика испугается такого зрѣлища; онъ предпочелъ поэтому изобразить дѣтей плачущими, испуганными смутнымъ предчувствіемъ: передъ кроватью стоитъ маленькая собачка и съ тревогой глядитъ на дверь; оттуда видиѣтся красное пламя факеловъ, означающее приближеніе убійцъ. Эта картина въ духѣ дюссельдорфской школы, только лучше написана съ технической стороны. Тоже можно сказать и о мелодраматичномъ плаксивомъ Кромвелѣ. Трудно высказать болѣе мелкое пониманіе одной изъ величайшихъ фигуръ всемірной исторіи, чѣмъ это сдѣлалъ Деларошъ; до сихъ поръ даже не выяснено, задумана ли картина серьезно или юмористически. Великій государственный дѣятель, въ которомъ воплотилась идея политической и церковной революціи Англіи, навѣрное былъ очень занятъ въ день похоронъ Карла I. У него едва ли могла явиться мысль тайкомъ пріоткрыть гробъ и разсматривать съ выраженіемъ дѣтскаго любопытства и сантиментальной жалости трупъ короля, съ которымъ онъ боролся и котораго побѣдилъ. Делакруа тоже взялъ этотъ сюжетъ для небольшаго этюда. Его Кромвель во время похоронъ Карла, смотритъ, со спокойнымъ презрѣніемъ на трупъ слабаго короля, не умѣвшаго спасти ни короны, ни головы. Маленькая акварель Делакруа имѣетъ въ десять разъ больше художественнаго значенія, чѣмъ большая, долго обдуманная, старательно исполненная картина Делароша. Ему прежде всего не доставало драматизма и страстности. Съ той минуты, когда портной, готовившій костюмы для его моделей, отказался бы отъ работы, Деларошъ пересталъ бы существовать какъ художникъ. Съ самаго начала онъ только писалъ большія грубыя иллюстраціи на историческіе сюжеты. Уже Гюставъ Планшъ указывалъ на то, что всѣ эти одежды слишкомъ новы, что жертвы выглядятъ нарядившимися на костюмированный балъ, и что вообще живопись Делароша слишкомъ опрятна и нарядна, такъ что изображенныя происшествія кажутся мало вѣроятными. Теофиль Готье, глашатай мощной оригинальности Делакруа, негодовалъ на всѣ эти вылощенныя фигуры, на фальшивый реализмъ, на пошлое нарумяненное искусство. Онъ говорилъ, что историческія иллюстраціи Делароша предназначены для домашняго употребленія буржуазныхъ семей. Ставить робкій талантъ выше безудержнаго, наводящаго ужасъ генія — было въ глазахъ Готье прегрѣшеніемъ противъ Св. Духа, Онъ боролся какъ тигръ противъ популяр-



Кабанель: Суламита.

иости подобныхъ талантовъ. Делароша онъ готовъ былъ проглотить цѣликомъ, безъ всякихъ угрызеній совѣсти — за то, что публика провозгласила его своимъ любимцемъ.

Деларошъ завоевалъ себѣ симпатіи средией интеллигентиой толпы, продолжая самымъ тщательнымъ образомъ рыться въ хроникахъ и разыскивать во фраицузской и аиглійской исторіи царствениыхъ убійцъ и царствеииыя жертвы. Картииами: „Ришелье", „Мазарини", „Страффордъ" и въ особеииости „Казнью Жаииы Грей" и „Убійствомъ герцога Гиза въ замкѣ Блуа" Деларошъ имѣлъ больше успѣха, чѣмъ кто либо изъ художииковъ того времеии. Какъ разъ тогда Людовикъ Витэ представилъ въ своей юиошеской драмѣ „Сословные депутаты въ Блуа", убійство Герцога Гиза. Деларошъ чрезвычайио угодилъ вкусу публики, воспроизведя въ краскахъ эту чисто оперную сцену. Историки культуры любовались вѣрностью придвориыхъ костюмовъ, убранствомъ комиатъ, высокимъ мраморнымъ каминомъ, рѣзными шкафами, балдахиномъ съ пурпурными шелковыми заиавѣсками и чериымъ бархатнымъ одѣяломъ съ вышитыми иа иемъ золотомъ инициалами и лиліями короля. Театральные посѣтители сравнивали картину съ тѣмъ, что они видѣли на сценѣ въ пьесѣ Витэ, и сравненіе было несомнѣнно въ пользу художника. Деларошъ старался слѣдовать во всемъ постановкѣ иа сценѣ, и заказалъ машинисту оперы, Жоливэ, маленькія модели комиаты, гдѣ онъ и размѣщалъ своихъ манекеновъ.

Есть еще одно огромное различіе между Деларошемъ и Делакруа, изъ которыхъ одинъ только иллюстраторъ, а другой художиикъ. Делакруа обладалъ даромъ виутренняго созерцанія; оиъ изображалъ лишь то, что его захватывало и принимало въ его фаитазіи твердый образъ. Когда органъ игралъ „Dies irae", передъ иимъ возиикалъ образъ его „Pietà", высоко художествениаго произведенія, иапомииающаго Рембраита по силѣ экспрессіи. „Жизнь Тассо", писалъ Делакруа „полна глубокаго иитереса. О немъ хочется плакать, и, читая его жизиеописаніе, нельзя оставаться спокойиымъ. Губы сжимаются отъ гнѣва". Деларошъ совершеино ие обиаружилъ страсти. Въ изображеніи кровопролитныхъ сцеиъ оиъ иапоминаетъ Міэриса. Делакруа всегда беретъ самое существеиное, передаетъ въ каждой сценѣ ея поэтическій или религіозиый характеръ. Ему достаточио нѣсколькихъ линій, чтобы ихъ сочетаиіемъ произвести глубокое впечатлѣніе. Смотря иа картины Делакруа, иа это бушующее море страстей, на опьяняющую гармонію чувствъ и красокъ, — никому въ голову не придетъ обращать виимаиіе на точиость костюмовъ. Деларошъ, какъ Тьери, любилъ только историческіе аиекдоты, которые или вызываютъ въ зрителѣ иа-

пряженное вниманіе, если они представлены драматично, или же занимаютъ его какъ простой разсказъ. Колоритъ и настроеніе, вытекающіе изъ событій, не имѣли никакой власти надъ его фантазіей. Онъ воспринималъ сюжетъ разсудкомъ, и потомъ кропотливо сочинялъ свои картины. Делакруа изучалъ природу съ большимъ вниманіемъ, но въ часы творчества, стоя передъ полотномъ, онъ не выносилъ вида модели. „Присутствіе модели", писалъ онъ, „понижаетъ настроеніе. Глупый натурщикъ заражаетъ своей глупостью и художника". Деларошъ драпировалъ модели, какъ это требовалось для сюжета, заставлялъ ихъ принимать нужныя ему позы и выраженіе лица, искусственно вызывалъ у нихъ на лицѣ во время работы паѳосъ, необходимый для изображаемаго положенія. Такой пріемъ долженъ былъ неминуемо привести къ дѣланности.

Въ историческихъ картинахъ Деларошъ стремился замѣнить страстный стиль Делакруа опернымъ, а въ своемъ знаменитомъ hemicycle'ѣ онъ поддѣлывался подъ академическій стиль. Ему не давали покоя лавры Энгра. Картина Делароша стала знаменитой главнымъ образомъ благодаря прекрасной гравюрѣ Энрикеля-Дюпона. Никакого торжественнаго, праздничнаго впечатлѣнія она не производитъ. Зрителю кажется, что онъ попалъ въ очень прозаичную пріемную, гдѣ собрались въ ожиданіи какой нибудь церемоніи великіе люди разныхъ эпохъ. Это тщательно подобранная коллекція костюмовъ всѣхъ временъ, съ хорошо изученными и ничего не выражающими портретами генеральнаго штаба цивилизаціи. И здѣсь Деларошъ не съумѣлъ подняться выше посредственности и остался истиннымъ буржуа въ пониманіи и воспроизведеніи характеровъ.



Бугро: Амуръ и Психея.

Портретъ Наполеона яснѣе всего обнаруживаетъ отсутствіе всякаго величія въ талантѣ Делароша. Въ портретѣ не чувствуется стихійной силы Наполеона; въ немъ офицеры видѣли бога войны; м-мъ де Сталь говорила, что въ немъ не осталось ничего человѣческаго. Всего этого нѣтъ на портретѣ Делароша. Духъ великаго корсиканца, съ его „титаническими мыслями, каждой изъ которыхъ хватило бы на всю жизнь какого нибудь нѣмецкаго писателя", остался закрытымъ передъ взоромъ художника, который никогда не видалъ въ исторіи человѣчества ничего кромѣ мелкихъ эпизодовъ. Художникъ же, не умѣющій на-



Лефевръ: Истина.

писать хорошаго портрета, не имѣетъ права проникать и въ другія области искусства.

Поэтому и религіозныя картины его послѣднихъ лѣтъ не обогатили живописи ничѣмъ новымъ. Онѣ являются буржуазной обработкой библейской драмы совершенно въ духѣ историческихъ картинъ. Онъ самъ понялъ впослѣдствіи, какъ мало отношенія имѣютъ къ искусству его прилежныя компиляціи. Но при всемъ желаніи, онъ не могъ дать больше того, что далъ въ тридцатыхъ годахъ; это сознаніе лишило его всякой возможности продолжать работу. Онъ отдался грустному, пессимистическому настроенію, отъ котораго въ 1856 г. его освободила смерть.

Томасъ Кутюръ (Thomas Couture) былъ въ 50-хъ годахъ, наряду съ Деларошемъ, самымъ любимымъ учителемъ. Какъ художникъ онъ стоитъ выше. Его „Римляне временъ упадка" произведеніе, которое и теперь еще заслуживаетъ вниманія; въ немъ воплотился духъ Juste — Milieu. Кутюръ замѣчательный человѣкъ. Онъ былъ сыномъ сапожника изъ Сенлиса. Родители считали туго развивавшагося мальчика съ большой головой почти идіотомъ, и относились къ нему не особенно нѣжно. Его выгнали изъ школы, потому что онъ не понималъ самыхъ простыхъ вещей. Онъ учился безъ всякаго успѣха въ мастерскихъ Гро и Делароша. Въ Салонѣ 1843 г. онъ дебютировалъ „Трубадуромъ", красивой картиной во вкусѣ Деверіа. А въ 1847 г. его „Римская оргія" сдѣлала его сразу знаменитымъ художникомъ, однимъ изъ самыхъ популярныхъ во Франціи. Къ нему стекались со всѣхъ сторонъ свѣта ученики, и каждый изъ нихъ уносилъ неизгладимую память объ учителѣ. Низкаго роста, широкоплечій и коренастый, съ большой лохматой головой Кутюръ, имѣлъ видъ рабочаго. Съ трубкой во рту, одѣтый въ блузу, рѣзкій въ манерахъ, онъ обходилъ ряды своихъ учениковъ, поражая всѣхъ умѣньемъ преподавать и своимъ мастерствомъ. А черезъ нѣсколько лѣтъ о немъ совершенно перестали говорить. Послѣ картины „Лю-



Эннеръ: Сусанна.

бовь къ золоту" и нѣсколькихъ портретовъ, онъ почувствовалъ себя неспособнымъ дать что нибудь новое и отказался отъ дальнѣйшихъ попытокъ. Его „Сокольничій" — изящная по колориту картина — была послѣднимъ произведеніемъ, въ которомъ Кутюръ проявилъ свое мастерство. Онъ поссорился съ Наполеономъ, потерялъ возможность получать отъ него заказы, создалъ себѣ своими произведеніями множество враговъ, въ особенности среди поклонниковъ Делакруа, котораго онъ критиковалъ свыше мѣры. Наконецъ, озлобленный, порвавшій съ міромъ художниковъ, онъ зарылся въ своемъ небольшемъ помѣстьи вблизи Парижа, Villers de Bel. Туда являлись американцы и англичане заказывать ему картины. Они изумлялись когда оказывалось, что старый садовникъ, который сидитъ на лугу, чиня сапоги или исправляя котлы, и есть Кутюръ. Извѣстіе о его смерти въ 1879 г. всѣхъ чрезвычайно изумило, — какъ будто воскресъ давно похороненный человѣкъ.

Въ его „Римской оргіи" было тоже много компромиссовъ. Единственная новизна заключалась въ томъ, что романтическій колоритъ пригнанъ былъ къ идеалистической формулѣ. Картина несомнѣнно очень благородна по общему тону, но можно себѣ представить, что сдѣлалъ бы изъ этого сюжета Делакруа или Рубенсъ. Во всѣхъ фигурахъ Кутюра есть только общая отвлеченная красота. Онѣ лишены всякой индивидуальности. Въ нихъ совершенно нѣтъ изнервленной чувственности римлянъ временъ упадка. Онѣ позируютъ и скучаютъ въ своихъ классическихъ позахъ. Онѣ не пируютъ и не любятъ, а заняты только тѣмъ, что заполняютъ пространство красивыми группами. Ихъ лица, благодаря идеализаціи, совершенно лишены характера. Они благородны, но въ нихъ нѣтъ темперамента. Кутюръ выбиралъ мужественные сюжеты, но женственно изображалъ ихъ. Его картина декаданса — произведеніе декадента времени упадка классицизма.

XIII.

Эпигоны.

Прошло четыре года послѣ того, какъ Кутюръ написалъ свою „Римскую оргію“—и на престолъ вступилъ Наполеонъ III. Началась парижская оргія. Парижъ при Людовикѣ Бонапартѣ! Столица Франціи представляла въ то время удивительное, сказочно блестящее зрѣлище. Еще теперь, когда республиканскій Парижъ старается по возможности истребить всѣ воспоминанія о времени Имперіи, внѣшній видъ города напоминаетъ духъ Наполеона. Августъ имѣлъ право сказать, что онъ засталъ свою столицу выстроенную изъ глины, а оставилъ ее городомъ изъ камня и металла. Наполеонъ могъ утверждать, что онъ воздвигъ дворцы тамъ, гдѣ были лачуги.

Несмотря на дурную память, оставленную правленіемъ Наполеона III, даже самые убѣжденные республиканцы признаютъ за нимъ одно качество. Онъ умѣлъ оживлять промышленность, вносить жизнь въ торговлю—il faisait marcher le commerce. Всѣ признаютъ, что Парижъ нашего времени лишь слабая тѣнь того, чѣмъ онъ былъ прежде. Le niveau a baissé, — говорятъ парижане, вспоминая блестящіе дни имперіи. Блескъ и жизнь свѣтскаго общества, которое мчалось въ роскошныхъ экипажахъ по бульварамъ и Елисейскимъ полямъ къ Булонскому лѣсу и выставляло себя на показъ вечеромъ въ ложахъ театровъ, блескъ исходившій отъ двора, стекавшіеся въ Парижъ богачи всего міра,—все это вносило въ тогдашнюю парижскую жизнь ослѣпительный блескъ, опьяненіе и небывалое упоеніе жизнью. Послѣ добродѣтельно скучной буржуазной жизни временъ Луи Филиппа явилось новое поколѣніе прожигателей жизни. Оно извѣдало до дна все, что современный большой городъ можетъ создать въ области утонченныхъ наслажденій. Люди временъ имперіи глубже изучили искусство жизни и болѣе геніально владѣли имъ, чѣмъ предъидущее поколѣніе. Въ Тюльери жилъ герой 2-го декабря, знатокъ изысканныхъ удовольствій. Въ его лицѣ воплотился духъ эпохи, которую Золя изобразилъ въ „Рене“, описывая волшебно освѣщенныя залы императорскаго замка. Тамъ было все что можетъ дать цивилизація, тамъ сіяли глаза и алмазы, струи-



Эннеръ: Лежащая женщина.

лись волны ароматовъ вокругъ обнаженныхъ плечъ и рукъ. На это мраморное колеблющееся море декольтированныхъ бюстовъ, бѣлыхъ плечъ равнодушно взиралъ зеленый загадочный взоръ Наполеона III, дѣлая обзоръ всему, чѣмъ онъ уже насладился и что еще обѣщаетъ ему наслажденіе въ будущемъ. „Дама съ камеліями“ Дюма, его „Діана де Лисъ“ и „Полусвѣтъ“, „Мраморныя женщины“ Баррьера, „Бракъ Олимпіи“ Ожье отразили эту эпоху въ литературѣ, и самое названіе „дамы съ камеліями вызываетъ цѣлый міръ образовъ и сценъ. Подъ заглавіемъ „Новый Вавилонъ“ Іосифъ Пеладанъ описалъ таинственный Парижъ тѣхъ лѣтъ, городъ утонченныхъ наслажденій и неизсякаемой рабочей силы.

Въ живописи тоже, казалось бы, должна была отразиться жизнь имперіи, такъ же какъ въ произведеніяхъ Рембрандта, Франца Гальса, Яна Стина, Терборга, Остада, Питера де-Хуга и ванъ-деръ-Мэра отразился ясно и жизненно, интимно и величественно духъ XVII вѣка, его нравы и костюмы. Какое безконечное поле открывалось для живописи, начиная съ праздничныхъ зрѣлищъ, съ суеты общественныхъ собраній вплоть до изображенія интимныхъ сторонъ жизни. Литература пошла по этому направленію уже четверть вѣка ранѣе, и указывала путь къ новымъ мірамъ. Во французской живописи жизнь французскаго общества совершенно не отразилась. Ни одинъ художникъ не далъ картины этого блестящаго, танцующаго на вулканѣ и столь обаятельнаго Парижа. Классицизмъ и историческая живопись продолжали попрежнему первенствовать въ искусствѣ и не обогатились даже никакими новыми оттѣнками.

Уже въ 1833 г. Шарль Ленорманъ писалъ о школѣ Давида: „Даже Энгръ, истинно великій художникъ, не съумѣлъ оживить дряхлѣющую школу живописи и вернуть ослабѣвшимъ струнамъ полноту звука. Онъ явился лишь для того, чтобы съ почестями похоронить бывшее величіе. Уберите это послѣднее дѣтище классицизма, задерните занавѣсъ—фарсъ сыгранъ до конца“. Онъ могъ бы сказать то же самое и сорокъ лѣтъ спустя, потому что благодаря Кабанелю и Бугро классицизмъ добрелъ, хромая, до нашихъ дней. Ихъ условная, академичная, шаблонная живопись могла отлично явиться цѣлымъ



Эннеръ: Наяда.

поколѣніемъ раньше. Классицизмъ Давида былъ строгимъ и спартанскимъ, классицизмъ Энгра холоднымъ и корректнымъ, а въ рукахъ Кабанеля и Бугро онъ пріобрѣлъ красоту и весь растаялъ въ ароматѣ фіалокъ и розъ. Эти картины только тѣмъ связаны съ эпохой имперіи, что изображенныя на нихъ Венеры, Наяды, Авроры и Діаны напоминаютъ собой дамъ полусвѣта. Для Энгра женское тѣло было еще исключительно канономъ прекрасной формы, здѣсь же волнистыя линіи тѣлъ пріобрѣтаютъ чувственный оттѣнокъ. Энгру человѣческій глазъ представляется еще въ духѣ античной пластики, чѣмъ то животнымъ, неодухотвореннымъ, мертвымъ. Здѣсь же глаза пріобрѣтаютъ вызывающій блескъ. Современная извращенность вкрадывается въ классическую схему.

Александръ Кабанель—воплощеніе академичности. При Наполеонѣ III онъ стоялъ во главѣ Ecole des Beaux Arts. Это былъ вполнѣ счастливый человѣкъ. Онъ родился въ университетскомъ городѣ Монпелье и выросъ среди академическихъ традицій. Въ 1845 г. онъ получилъ Grand Prix de Rome, на всемірной выставкѣ 1855 г. первую медаль, и продолжалъ идти своимъ путемъ, осыпанный орденами и почестями, среди бурнаго одобренія толпы. Ни одинъ изъ художниковъ XIX в. не поднимался такъ высоко по лѣстницѣ почестей. Въ своемъ творчествѣ онъ никогда не переступалъ предѣловъ школы Энгра. Первая картина, которую онъ послалъ изъ Рима въ Салонъ „Смерть Моисея" написана была по Рафаэлю и Микэль-Анджело. Съ тѣхъ поръ онъ сталъ снабжать Англію и Америку изображеніями болѣе или менѣе оголенныхъ женщинъ, носившихъ то литературныя, то библейскія имена: Делила, Суламита, дочь Іевфая, Руфь, Тамара, Флора, Эхо, Психея, Геро, Лукреція, Клеопатра, Пенелопа, Федра, Дездемона, Фіаметта, Франческа да Римини, Пія деи Толомеи — безконечная вереница именъ. Но разнообразіе въ этотъ поэтическій сераль вносятъ только подписи—самыя фигуры всегда одинаковы. Картины Кабанеля нарисованы чрезвычайно правильно, посредственно исполнены красками, — и совершенно не трогаютъ души. Онѣ нравятся своей очень большой гладкостью и

умѣлостью исполненія. Это тоже, что хорошія манеры у человѣка. Онѣ подкупаютъ, но сами по себѣ не могутъ сдѣлать общество такого человѣка пріятнымъ. Въ произведеніяхъ Кабанеля нѣтъ ничего трогающаго душу, ни одного намека, по которому было бы видно, что художникъ самъ что нибудь чувствовалъ при работѣ, или могъ бы внушить какія нибудь чувства тому, кто созерцаетъ картину. Однообразныя лица его фигуръ съ темными кругами подъ глазами кажутся не образами живыхъ людей, а раскрашенными гипсовыми слѣпками. Его Клеопатра равнодушно слѣдитъ за дѣйствіемъ яда и кажется такой же неживой, какъ пантера у ногъ ея. Тщетно искать въ его картинахъ искреннюю, интересную черту, лицо, привлекающее своей естественностью. Венера, написанная въ 1862 г. сдѣлала Кабанеля любимымъ художникомъ въ Тюльери. Вялые розовые тона этой картины становились въ дальнѣйшихъ работахъ все болѣе безсильными, и картины Кабанеля стали уподобляться раскрашеннымъ картонамъ. Онъ былъ ученикомъ Пико, но собственно говоря онъ внукъ Энгра. Дѣдъ былъ однако многимъ выше внука, его портреты доказываютъ всю ничтожность Кабанеля. Энгръ оставался въ портретахъ реалистомъ—изумительнымъ по свѣжести и полнотѣ жизни. Первые женскіе портреты Кабанеля тоже отличаются строгой граціей, и соединяютъ изящество съ правдивостью. Но успѣхъ имѣлъ на него роковое вліяніе. Онъ сталъ излюбленнымъ портретистомъ свѣтскаго общества, и оно его погубило. Чтобы нравиться своимъ знатнымъ заказчикамъ, онъ полюбилъ больше чѣмъ слѣдуетъ портретисту гладкій розовый тонъ тѣла, большіе стеклянные глаза, тонкія руки, и такъ идеализировалъ свои модели, что онѣ утратили всякое подобіе жизни. *Вильямъ Бугро* (William Bougereau) прилежно и много учился и сдѣлалъ все что можно сдѣлать обладая вкусомъ, но не будучи художникомъ. Его безсильная манера писать, отсутствіе всего того, что глубоко трогаетъ зрителя, свидѣтельствуетъ однако о безнадежномъ упадкѣ условной живописи. Его сравнивали съ Октавомъ Фелье, который тоже никогда не выходилъ изъ круга свѣтскихъ сюжетовъ. Но это сравненіе обидно для Фелье. Бугро въ своихъ мадоннахъ расфранченный Ари Шефферъ; въ изображеніяхъ Венеръ — увеличенный Гамонъ; безъукоризненно правильная шаблонная красота его фигуръ становится все нестерпимѣе съ каждымъ годомъ. Это живопись на фарфорѣ—



Бодри: Шарлотта Кордэ.



Бодри: Истина.

въ преувеличенно большихъ размѣрахъ. Всѣ его мадонны и нимфы написаны въ одинаково гладкихъ розовыхъ тонахъ; условность и однообразіе тѣлъ дѣлаютъ ихъ чѣмъ то среднимъ между Галатеей Рафаэля и парикмахерскими куклами. Въ *одномъ* только отношеніи религіозная живопись Бугро является выраженіемъ своего времени: это такая же изящная ложь, какъ вся вторая Имперія.

Рядомъ съ Венерой Бугро въ Люксенбургскомъ музеѣ виситъ извѣстная колоссальная фигура обнаженной красавицы съ неестественно развитыми бедрами. Сверкающее зеркало въ высоко поднятой правой рукѣ аттестуетъ ее „Истиной". *Жюль Лефевръ* (Jules Lefèbvre), написавшій эту картину, художникъ старой школы: онъ вышелъ изъ мастерской Конье и получилъ въ 1861 г. Prix de Rome. Но у него есть по крайней мѣрѣ вкусъ, изящность, темпераментъ. Его живопись голаго тѣла болѣе благородна, правдива и сильна. Онъ искренно любилъ жизнь и природу — особенно въ молодости. Его спящая дѣвушка 1865 г. и Femme couchée 1868 г.—вдумчивые правдивые этюды тѣла; благодаря мягкости и увѣренности рисунка, они не устарѣли и до сихъ поръ. Къ сожалѣнію художникъ утратилъ мужественную твердость, когда сталъ составлять картины изъ идеализированныхъ фигуръ. Композиція его „Испуганной Діаны" 1879 г. очень хороша, линіи гармоничны, есть красивыя подробности, очаровательныя лица, но въ общемъ картина безжизненна и неинтересна. Лефевру недостаетъ силы, и при всемъ своемъ благородствѣ и достоинствахъ композиціи, онъ не достигъ совершенства въ изображеніи голаго тѣла. Для этого онъ недостаточный мастеръ въ живописи.

Все французское искусство того времени, хотя и охотно шло по этому пути, но дало только много хорошо нарисованныхъ тѣлъ. Живопись всетаки была бѣдна произведеніями, которыя могли бы выдержать хоть отдаленное сравненіе съ картинами Фрагонара или Буше. Революція положила конецъ упоенію красотой тѣла въ французскомъ искусствѣ. Въ концѣ XVIII и началѣ XIX вѣка живописцемъ нѣжныхъ и теплыхъ тоновъ живаго тѣла былъ не реформаторъ Давидъ, а презираемый Прюдонъ. Идеаломъ Давида были статуи и онъ превращалъ тѣло въ камень. Прюдонъ, внукъ Корреджіо, видѣлъ въ нѣжности и мягкости средство воплотить жизнь. Энгръ, какъ и Давидъ, очень посредственно писалъ тѣло, а романтики рѣдко вступали въ эту область. Въ „Massacre" Делакруа есть нѣсколько прекрасно написанныхъ тѣлъ, но они стоятъ обособленными въ его творчествѣ. Съ 1850 года установилась манера



Бодри: Жемчужина и волна.

писать женское тѣло такъ, какъ будто бы оно было сдѣлано изъ терракоты, фарфора или слоновой кости. Искусство писать бархатистое мягкое тѣло и оживлять его переливами свѣта было забыто. Его нужно было возродить и эту важную задачу взялъ на себя *Эннеръ* (Henner), современный Корреджіо изъ Эльзаса. Онъ относится къ Кабанелю какъ Прюдонъ къ Давиду. Эннеръ сталъ въ послѣдніе годы слишкомъ манернымъ и написалъ много плохихъ картинъ. У него образовалась тяжелая, маслянистая, тягучая манера писать. Прежняя мягкость свѣтотѣней смѣнилась грубостью. Но въ сравненіи съ Кабанелемъ, онъ все таки истинный поэтъ въ изображеніи женскаго тѣла, мечтательно граціозный пѣвецъ утонченной чувственности. Нѣжный идеалъ Прюдона и трепетная мягкость его кисти воскресли въ Эннерѣ. Въ его „Отдыхающей Нимфѣ“ Люксенбургскаго музея столько же нѣги и манящей таинственности, какъ въ сладостной улыбкѣ и красотѣ женскихъ тѣлъ Прюдона. Эннеръ тоже учился у мастеровъ ломбардской школы. Получивъ Prix de Rome въ 1858 г., онъ выставилъ въ Салонѣ 1865 г. „Сусанну“. Она свидѣтельствовала о большомъ умѣніи писать тѣло и о родствѣ съ Корреджіо. Всю свою жизнь онъ оставался послѣдователемъ ломбардской школы. Трудно себѣ представить болѣе нѣжный и мягкій этюдъ тѣла, чѣмъ его „Библисъ“ 1867 г. Позже у Эннера обнаружилась еще одна характерная для него особенность. Въ своемъ стремленіи какъ можно тоньше передать тонъ и нѣжность тѣла, онъ сталъ искать освѣщенія, которое бы увеличивало сіяніе нагаго тѣла. Онъ нашелъ такое освѣщеніе въ природѣ. „Часъ Эннера“ — такъ можно было бы назвать тотъ часъ, когда надвигаются сумерки на природу и она медленно утрачиваетъ краски; только небольшая голубая полоса на небѣ или молчаливое лѣсное озеро сохраняютъ на минуту отраженіе уходящаго свѣта. Среди тихой гармоніи природы, послѣ солнечнаго заката, блѣдное человѣческое тѣло какъ бы впитало въ себя всѣ лучи и еще свѣтится въ то время, какъ окружающая природа уже подернута безцвѣтными сумерками. Въ этомъ заключается „вторая манера“ Эннера, возведенная имъ въ систему. Съ тѣхъ поръ ежегодно появлялась въ Салонѣ какая нибудь блѣдная нимфа, туманно выдѣляющаяся на темной зелени, напоминая собой одну изъ Виргиліевскихъ эклогъ. Сумерки ласково спускаются на покоющееся бѣлое тѣло. Этой манерой писать и освѣщать тѣло Эннеръ занялъ видное мѣсто въ современной живописи.



Бодри: Цибелла.

Декоративная живопись *Поля Бодри* (Paul Baudry) завершила собой это направленіе въ парижской живописи. Творчество Бодри было вѣнцомъ „идеальной живописи“ — возродившейся вслѣдствіе изученія итальянскихъ классиковъ. Но Бодри же сдѣлалъ и шагъ дальше, — онъ оживилъ классическую схему рѣзкимъ отпечаткомъ духа современности — modernité.

Первая картина Бодри — „Убійство Марата“ — слаба. То, чего достигъ Давидъ спокойствіемъ и величіемъ своего мертваго Марата, то Бодри испортилъ своей Шарлоттой Кордэ. Ванна, ночной столикъ и чернильница на немъ, карта на стѣнѣ, вся обстановка комнаты написаны съ большимъ совершенствомъ; но молодая героиня въ своей окаменѣлой идеальности обнаруживаетъ не больше жизни чѣмъ предметы въ комнатѣ.

„Жемчужина и волна“ Бодри, висящая въ Люксенбургскомъ музеѣ рядомъ съ Кабанелемъ и съ „Рожденіемъ Венеры“ Бугро, обозначаетъ собой уже шагъ впередъ. Темносиняя пѣнистая волна вынесла могучимъ всплескомъ на берегъ обаятельную женщину, подобную драгоцѣнной жемчужинѣ. Кажется, что она только что проснулась отъ сна, лукавые влажные глаза улыбаются. Она дерзко высовываетъ свѣтлую головку изъ подъ закинутыхъ кверху рукъ и потягиваетъ нѣжнымъ движеніемъ юношески стройное, но полное тѣло. Красавицы Бугро и Кабанеля кажутся восковыми, ихъ портятъ искусственныя прикрасы. Венера Бодри совсѣмъ живая, — въ ней сохранилась индивидуальная красота модели.

Дыханіе жизненной правды дѣлаетъ привлекательными и картины Бодри въ парижской оперѣ. Истиннымъ мастеромъ декоративной живописи, Фрагонаромъ XIX вѣка, Бодри не можетъ считаться — онъ для этого слишкомъ большой эклектикъ. Онъ провелъ пять лѣтъ въ виллѣ Медичи послѣ полученія Prix de Rome, и эти годы (1851 56 г.) были самыми счастливыми въ его жизни. Онъ тогда не смотрѣлъ въ итальянскихъ музеяхъ ни на Гольбейна, ни на Велас-



Бодри: Мельпомена и Кліо.
Фрески изъ Grand Opéra въ Парижѣ.



Бодри: Эскизъ Суда Париса.

кеза, Рембрандта, Боттичелли или Караваджіо. Французская, испанская, фламандская и голландская живопись не существовали для него, такъ же какъ не существовало различія народностей и прогресса въ искусствѣ. Онъ поклонялся исключительно традиціямъ cinquecento. Оно было для Бодри альфой и омегой въ искусствѣ. Онъ мечталъ объ огромныхъ декоративныхъ картинахъ, въ которыхъ онъ могъ бы стать самъ наряду съ великими мастерами той эпохи. Радостной вѣстью было для него приглашеніе расписать плафоны парижской оперы. Приглашеніе исходило отъ Шарля Гарнье, его прежняго товарища. Бодри было тогда 35 лѣтъ, онъ былъ полонъ силъ—и тотчасъ же отправился въ Италію, чтобы тамъ заново поучиться у мастеровъ Возрожденія. Въ продолженіе цѣлаго года онъ по десяти часовъ ежедневно работалъ въ Сикстинской капеллѣ. Изучивъ Микэль-Анджело наизусть, онъ отправился въ Англію копировать картины Рафаэля, затѣмъ въ 1870 г. въ третій разъ въ Италію. Тогда только онъ ощутилъ въ себѣ достаточно силъ, чтобы покрыть живописью 500 квадратныхъ метровъ полотна. Четыре года прошли въ работѣ и когда картины, прежде чѣмъ ихъ установили на мѣстѣ, выставлены были въ 1874 г. въ Palais des Beaux Arts, всѣ были поражены количествомъ работы, исполненной однимъ человѣкомъ.



Бодри: Эдмондъ Абу.

Въ настоящее время Бодри уже нельзя воздавать такихъ похвалъ. Онъ мечталъ занять мѣсто наряду съ великими мастерами Возрожденія, но на это онъ права не имѣетъ. Онъ даже едва ли можетъ быть причисленъ къ велнкнмъ *французскимъ* художникамъ XIX в. Ему не доставало перваго и самаго важнаго дара—самобытности. Онъ былъ образцовымъ ученикомъ въ юности и таковымъ остался навсегда. На природу онъ всегда глядѣлъ сквозь призму искусства, и никогда не имѣлъ мужества броситься въ ея живительныя струи. Между нимъ н дѣйствительностью стоялн картины древнихъ мастеровъ, дорогія его сердцу. Съ кистью въ рукахъ онъ поочередно увлекался Микэль Анджело, Тиціаномъ, Корреджіо, Бронзино, даже Энгромъ. Вернувшнсь въ первый разъ изъ Италіи послѣ пребыванія въ виллѣ Медичи, онъ выставилъ нѣсколько картинъ, по колориту напоминающихъ Тиціана, по стилю Рафаэля. Каждая его картина, даже изъ самыхъ выдающихся, напоминаетъ какую ннбудь другую. Его „Фортуна" съ ребенкомъ—варіація Тиціановской картины „Небесная и земная любовь". „Смерть весталки"—напоминаетъ „Смерть Петра мученика". „Воины" въ оперѣ—двойникъ „Марсельезы" Рюда. Вглядѣвшись въ картнны Бодри можно отмѣтить на нихъ множество жестовъ, положеній, фигуръ, взятыхъ у Веронезе, Андреа дель Сарто, Корреджіо или Рафаэля. Его картины—собраніе излюбленныхъ формъ cinquecento, своего рода завѣтъ cinquecent' истовъ. Онъ былъ парнжскимъ Прнматиччіо, запоздалымъ питомцемъ старой школы Фонтенебло. Въ немъ воплотнлась послѣдняя улыбка Ренесанса — онъ усвонлъ себѣ всѣ его побѣды н уложилъ нхъ въ формулы. Но ему не доставало творческой фантазіи, его картинамъ — самобытности. Нервныя напряженныя тѣла его юношей не былн бы написаны, если бы онъ не зналъ Давнда, Донателло. Могучія женщины на его картннахъ ведутъ начало отъ Евы Микэль Анджело, болѣе стройныя и изящныя отъ Россо. Сніе и бѣлые тона его палитры были блестящи и яркн, но также далеки отъ истиннаго искусства, какъ и его композиціи.

Было бы однако несправедлнво утверждать, что все творчество Бодри сводится къ устарѣлому классицнзму и разбавленному водой Микэль Анджело. Онъ былъ не только ученикомъ итальянцевъ. Парижъ тоже далъ ему нѣчто—красоту, игривость, утонченность, грацію, обаятельность. Въ этнхъ свойствахъ вся оригинальность Бодри. Формы, занмствованныя у мастеровъ прежнихъ вѣковъ, онъ смѣло осложнилъ современной нервностью. Его юноши родились во Флоренціи, его дѣвушки въ Рнмѣ, 350 лѣтъ тому назадъ, и все же онн напоминаютъ отчасти парижанокъ и свѣтскихъ щеголей новѣйшаго образца, зна-



Делонэ: Діана.

комыхъ съ лихорадочной жизнью бульваровъ. Въ его живописи есть нѣчто чисто французское, пикантное, женственное, двусмысленное, почти непристойное. Въ танцовщицахъ и музахъ еще виднѣется нѣжный обликъ натурщицы; талія Музыки и Поэзіи была очевидно до сеанса затянута въ узкій корсетъ. Такихъ женщинъ можно встрѣтить въ Парижѣ на каждомъ шагу — онѣ идутъ шурша платьемъ по тротуарамъ бульваровъ, или, небрежно развалившись въ коляскѣ, возвращаются изъ булонскаго лѣса. Современный Парижъ чувствуется не только въ тонкости перетянутыхъ талій, но и въ характерѣ головъ, въ улыбкѣ. Подражаніе древнимъ мастерамъ получило у Бодри новый оттѣнокъ. Всему, что онъ заимствовалъ, онъ придавалъ чарующій индивидуальный отпечатокъ. Его изящность и грація не взяты у Корреджіо, Рафаэля, или Веронеза — это чисто французская, парижская грація. Его музы и амуры, „Комедія" и „Судъ Париса" цѣнный матеріалъ для исторіи французской культуры въ девятнадцатомъ вѣкѣ. Они, вмѣстѣ съ маленькими изысканными портретами á la Клуэ, на зеленомъ или голубомъ фонѣ, (портретъ его друга Абу самый лучшій изъ нихъ) — упрочили значеніе Бодри въ исторіи французской живописи.

Вмѣстѣ съ Бодри исполненіемъ декоративныхъ работъ въ зданіи Парижской оперы занимался *Эли Делонэ* (Elie Delaunay). — Онъ написалъ въ боковой залѣ фойе три большія картины на сюжетъ изъ миѳовъ объ Аполлонѣ, Орфеѣ и Амфіонѣ; на нихъ въ свое время обратили меньше вниманія, чѣмъ они заслуживали. Делонэ родился въ томъ-же году какъ и Бодри, и былъ тоже родомъ изъ Бретани. Они очень сходны и по таланту. Делонэ тоже поклонялся мастерамъ Возрожденія, но это преклоненіе относилось не столько къ cinquecento, какъ къ XV вѣку. Онъ готовился къ Ecole des beaux arts въ мастерской Фландрена. Его первая картина 1849 года, „Христосъ, исцѣляющій прокаженнаго", вѣрна римскому пониманію формы; твердый, какъ-бы отлитой изъ бронзы рисунокъ, совершенно въ духѣ Энгра. Въ 1856 году онъ получилъ Prix de Rome, и тогда только, живя въ Римѣ, сталъ изучать мастеровъ ранняго Возрожденія; предпочитая ихъ римскимъ классикамъ. Его привлекали ихъ строгое изученіе природы и мужественная рѣзкость. Его альбомы стали заполняться этюдами по Паоло Уччелло, Филиппо Липпи, Полляолло, Гирляндаіо, Боттичелли, Гоццолли, Синьорелли. Это было какъ разъ время знаменательнаго поворота французской скульптуры отъ античныхъ образцовъ къ Донателло, Веррокіо и Дел-

ла Роббіа. Тогда былъ учрежденъ Prix de Florence и Поль Дюбуа изваялъ своего флорентійскаго пѣвца. Делонэ, ученикъ quattrocent'истовъ, сталъ однимъ изъ лучшихъ рисовальщиковъ XIX вѣка; онъ проникся здоровымъ реализмомъ примитивовъ и выработалъ въ себѣ точную, твердую манеру, общую у него съ однимъ только Энгромъ изъ всѣхъ новѣйшихъ французскихъ художниковъ. Тѣла его нагихъ мужскихъ фигуръ такъ же нервно напряжены, какъ у Донателло, изящны, сильны какъ статуи Дюбуа. Уже тѣ двѣ картины, которыя онъ прислалъ изъ Италіи въ Салонъ, „Нимфа Эгерія, убѣгающая отъ преслѣдованій Эзаха" и „Урокъ игры на флейтѣ" Нантскаго музея, написаны съ большой искренностью и вкусомъ; въ нихъ видно серьезное, терпѣливое изученіе природы; художникъ не гонится за эффектами, не любитъ избитыхъ традиціонныхъ пріемовъ. Въ 1861 году, вернувшись изъ Рима во Францію, онъ закончилъ фрески въ церкви св. Николая въ Нантѣ. Ихъ строгая суровость напоминаетъ циклъ Синьорелли въ Орвіето. Въ 1865 году онъ выставилъ въ Салонѣ „Чуму въ Римѣ", попавшую впослѣдствіи въ Люксембургскій музей; она не лишена трагизма. Тамъ-же, въ Люксембургскомъ музеѣ его Діана 1872 года — гордая фигура нагой женщины съ твердыми мужественными линіями. Одновременно съ Діаной, Делонэ выставилъ портретъ дѣвицы Лешà, сидящей какъ Ботичеллевская Мадонна передъ рѣшеткой изъ розъ; — это портретъ въ античномъ духѣ и все же онъ очень современенъ; натурализмъ сочетается въ немъ съ утонченностью вкуса. Делонэ сталъ однимъ изъ первыхъ портретистовъ своего времени. Въ его картинахъ, вырѣзанныхъ какъ медали, чувствуется безпощадная любовь къ истинѣ, что то бронзовое или каменное; таковъ напримѣръ прекрасный портретъ мадамъ Тульмушъ. Она сидитъ въ бѣломъ лѣтнемъ платьѣ, въ черныхъ перчаткахъ, среди свѣтлаго пейзажа. Нѣсколько мужскихъ портретовъ Делонэ по твердости моделировки могутъ сравниться съ работами Бронзино лучшей поры. Послѣ картинъ для зданія оперы, онъ закончилъ въ 1876 году двѣнадцать декоративныхъ картинъ для большой залы Государственнаго Совѣта въ Пале-Роялѣ. Его послѣднія не законченныя работы — наброски для Пантеона, сцены изъ жизни Св. Женевьевы; въ нихъ онъ примыкаетъ къ стѣнной живописи колоритныхъ живописцевъ Сѣверной Италіи, Гауденціо Феррари и Порденоне. Эли Делонэ тоже не былъ оригинальнымъ геніемъ. Онъ только ученикъ quattrocent'истовъ и ничѣмъ не обогатилъ исторіи искусства. Но въ то время, когда искусство стало очень



Делонэ: Поющіе мальчики.



Делонэ: Г-жа Тульмушъ.

поверхностно, онъ одинъ остался искреннимъ серьезнымъ и честнымъ художникомъ, и всѣ его произведенія носятъ отпечатокъ здоровья и мужественной силы. Въ произведеніяхъ этихъ мастеровъ слышатся, конечно, послѣдніе отзвуки Энгрскаго классицизма, отчасти впавшаго въ изнѣженный тонъ, отчасти носящаго отпечатокъ современности и оживленнаго непосредственнымъ изученіемъ природы. Но и въ этомъ періодѣ еще очень сильно вліяніе Поля Делароша. Историческій жанръ занималъ первенствующее мѣсто въ Салонѣ. Единственная перемѣна состояла въ томъ, что добродушіе Делароша смѣнилось сенсаціонными сюжетами, сценами ужаса, и кладбищенскимъ культомъ. Литература первая пошла по этому пути; уже Меримэ въ своей послѣдней новеллѣ „Локисъ" является предвозвѣстникомъ того направленія, которое Тэнъ опредѣлилъ словами: „Depuis dix ans une nuance de brutalité complète l'élègance". Даже Флоберъ не чуждъ сенсаціонности въ „Саламбо". Вспомнимъ сцены, когда Гиско, уже въ видѣ обрубка человѣческаго тѣла, пробирается въ палатку Мато, какъ ему отпиливаютъ голову; вспомнимъ описаніе пытокъ, которымъ Карѳагеняне предаютъ плѣннаго Мато или голоданіе наемниковъ, запертыхъ въ парадной залѣ. Соперничая съ этимъ литературнымъ направленіемъ живопись тоже дошла въ исканіи захватывающихъ сюжетовъ до крайнихъ границъ возможнаго. Деларошъ еще очень робко велъ протоколы несчастныхъ случаевъ въ исторіи; послѣдователи-же его выискивали въ огромномъ мартирологѣ исторіи самыя страшныя кровавыя сцены и разрабатывали ихъ на гигантскихъ полотнахъ. Невозможно перечислить всѣхъ убійствъ, совершенныхъ въ то время во французскомъ искусствѣ. Ихъ можно было-бы раздѣлить по рубрикамъ—на убійства библейскія, историческія, политическія, убійства изъ мести и ради грабежа, — съ подраздѣленіемъ по способу убіенія: ядъ, кинжалъ, петля, кулачная расправа, холодное оружіе, сожиганіе и т. п. Въ то время публика прозвала Салонъ — Моргомъ за пристрастіе къ „genre féroce".

На картинѣ Тудуза „Гибель Содома", нѣсколько гигантовъ абиссинцевъ съ мѣднымъ цвѣтомъ лица извиваются на землѣ въ судорогахъ, а умирающая полусожженная жена Лота, скрежеща зубами, поднимаетъ кверху трупъ своего груднаго младенца. На одной картинѣ Георга Беккера трупы сыновей Саула, преданныхъ Давидомъ Гибеонитамъ, висятъ одинъ подлѣ другого въ темномъ лѣсу на крестообразной балкѣ — какъ мясныя туши въ лавкѣ. Подъ помостомъ стоитъ ихъ мать и машетъ огромной узловатой дубиной, чтобы отогнать отъ труповъ сыновей гигантскаго допотопнаго коршуна. На одной картинѣ Брэана представленъ пиръ



Сильвестръ: Неронъ и Локуста.

у мидійскаго короля Кіоксара; въ концѣ пира приглашенные вожди скиѳовъ убиты наемниками короля. Пиръ Геліогобалла на картинѣ Матье еще занимательнѣе—послѣ пиршества хозяинъ натравляетъ на своихъ гостей голодныхъ львовъ и тигровъ. Эмэ Моро изобразилъ на большой картинѣ Амбронскихъ женъ въ битвѣ при Aquae Sextiae. Какъ полчище фурій бросаются онѣ на лагерь осаждающихъ ихъ римскихъ всадниковъ; полу или совсѣмъ нагія съ развѣвающимися волосами бросаются онѣ на встрѣчу Римлянъ, руками хватаютъ обнаженные мечи, вырываютъ у враговъ глаза и бросаются подъ копыта лошадей. Въ большомъ ходу были кровожадные львы и тигры изъ кесарскихъ звѣринцевъ. Излюбленнымъ героемъ былъ Неронъ. Его личность соотвѣтствовала общему настроенію. Тѣнь его бродила въ романахъ, драмахъ, въ скульптурѣ и живописи. Всѣ какъ-бы сговорились увѣковѣчить его и другое [illegible] чудовище — Локусту. На картинѣ Сильвестра, Неронъ, цвѣтущій, румяный, лоснящійся отъ жира, наблюдаетъ за агоніей раба, который бьется въ судорогахъ на землѣ; Локуста испробовала надъ нимъ ядъ, приготовленный для Британника. Облэ (Aublet) видоизмѣнилъ въ своей картинѣ сцену отравленія: опытъ совершается надъ молоденькимъ негритенкомъ и нѣсколько чернокожихъ труповъ въ глубинѣ картины указываютъ на то, что Неронъ не былъ вполнѣ удовлетворенъ первыми опытами Локусты. Для того, чтобъ не было пустоты въ блестящей aurea domus, вокругъ Нерона несутся въ [illegible] тѣни его единомышленниковъ. Пелезъ изобразилъ удушеніе [illegible] подосланнымъ императрицей гладіаторомъ; съ особенной [illegible] ные подтеки—слѣды рукъ атлета на шеѣ жертвы. [illegible] тогдашнихъ художниковъ — смерть Сенеки. [illegible] льется изъ раскрытыхъ жилъ, — а философъ [illegible] На ряду съ безуміемъ Цезарей изображались [illegible]



Лоренсъ: Интердиктъ.

говъ. Люминэ (Luminais), писавшій галловъ и варваровъ, написалъ большую картину „Les Enervés de Jumièges": сыновья короля Хлодвига II, подвергнутые пыткѣ выжиганія колѣнныхъ чашечекъ, положены въ лодку. Теченіе несетъ обезсиленныхъ блѣдныхъ юношей внизъ по Сенѣ къ аббатству Жюмьежъ. Сцены пытокъ временъ инквизиціи и всякаго рода истязанія святыхъ тоже привлекали художниковъ. Въ смѣшеніи жестокости и сладострастія эти преемники романтиковъ видѣли сущность Востока, и составляли свои картины изъ бѣлыхъ тѣлъ, пурпурныхъ потоковъ крови и мрака. То любимая султанша разсматриваетъ голову соперницы и глядитъ въ широко раскрытые мертвые глаза, то евнухи собираются задушить осужденную жертву. Бенжаменъ Констанъ, съ его эффектными композиціями торжествовалъ въ этой области.

Несмотря на сенсаціонность сюжетовъ большинство картинъ не производятъ однако сильнаго впечатлѣнія. Не ужасы, представленные на нихъ, портятъ картины — искусство всѣхъ временъ тяготѣло къ ужасному. Данте съ упоеніемъ рисовалъ ужасы ада. Фантазія Шекспира населена была страшилищами. Есть поэзія въ жестокости и смерти, и почему-бы живописи брезгливо держаться вдали отъ нихъ. Нужно только, чтобы сюжетъ соотвѣтствовалъ таланту художника, тогда картина можетъ стать хорошей. Этого соотношенія не было въ большинствѣ картинъ. Сюжеты стали болѣе дикими и грубыми. Въ исполненіи же не было и тѣни пламеннаго возбужденія, съ какимъ неаполитанцы XVII вѣка писали своихъ мучениковъ. Необузданно смѣлые таланты, какъ Делакруа и Караваджіо не рождаются ежедневно. Французскіе же художники, избиравшіе по преимуществу кровавые сюжеты, вовсе не имѣли внутренняго тяготѣнія къ трагическимъ событіямъ. Они только слѣдовали традиціямъ, установившимся въ живописи. Къ тому-же имъ не доставало непосредственнаго знанія жизни, они не изучали природу. Ни одна картина не поражаетъ силой реализма, который одинъ только и можетъ заставить увѣровать въ истинность изображенныхъ страш-



Люминъ: Жюмьежскіе страдальцы.



Реньо: Саломея.

ныхъ происшествій. Картины заслуживаютъ вниманія только чрезвычайнымъ мастерствомъ исполненія. Нагія тѣла, которыя извиваются во всевозможныхъ положеніяхъ, создаваемыхъ болью, обнаруживаютъ правильностью рисунка большое знаніе анатоміи; но это все та-же группа Лаокоона въ различныхъ видоизмѣненіяхъ. Въ нихъ слишкомъ много классицизма, а нѣтъ ничего болѣе расхолаживающаго, чѣмъ холодное выполненіе романтическаго страстнаго сюжета по всѣмъ правиламъ академическаго канона. Во всѣхъ фигурахъ, во всѣхъ даже самыхъ страшныхъ сценахъ видно стремленіе не къ правдѣ, а къ условной красотѣ въ духѣ классиковъ и это нарушаетъ непосредственность впечатлѣнія. Картины кажутся хорошими этюдами костюмовъ и производятъ прекрасное впечатлѣніе блескомъ красокъ. Это торжественныя сцены, блестящія театральныя зрѣлища. Сарду не могъ бы придумать ничего болѣе эффектнаго. Но въ исполненіи чувствуется все тотъ же рецептъ школы Делароша: боязнь крайностей, неопредѣленность формъ, робость композиціи, грубая холодность или напускная смѣлость. Ни одинъ изъ этихъ художниковъ не внесъ страстности въ исполненіе романтическаго сюжета. Ни одинъ не поднялся надъ низкимъ уровнемъ Делароша, не вознесся до величія Делакруа.

Одинъ только *Лорансъ* (Laurens) составляетъ отчасти исключеніе. Товарищи звали его бенедектинцемъ, потому что онъ выискивалъ съ особенной любовью сюжеты своихъ картинъ изъ забытыхъ церковныхъ преданій. Онъ тоже принадлежитъ къ группѣ историковъ, которые хотятъ чтобы картина самымъ точнымъ образомъ передавала историческій фактъ, но онъ мужественнѣе Делароша, въ его фигурахъ больше правды и меньше банальности. Общее впечатлѣніе болѣе теплое и жизненное. Онъ глубже захватываетъ. Въ немъ не чувствуется величія, но уже нѣтъ холоднаго педантизма. Композиція болѣе искусна, такъ что въ ней не чувствуется намѣренности; иногда какъ будто-бы замѣчается серьезное увлеченіе. Онъ любилъ ужасное, между тѣмъ какъ другіе только пользовались ужасами для композиціи картинъ въ духѣ времени.

Лорансъ съ большимъ успѣхомъ пользовался инквизиціей и очень утонченно изображалъ мрачныя сцены инквизиціонныхъ ужасовъ. Сваленныя у дверей храма груды труповъ, которымъ духовенство отказываетъ въ погребеніи, папы на скамьѣ подсудимыхъ, раскрытые гроба, откуда выглядываютъ истлѣв-



Рошгроссъ: Гибель Вавилона.



Реньо: Генералъ Примъ.

шія черты бывшей красоты,— все это дѣйствуетъ даже на самые притупленные нервы. Художникъ достигаетъ такимъ образомъ своей цѣли — и этимъ оправдывается его манера.

Изъ новѣйшихъ художниковъ одинъ только *Рошгроссъ* (Rochegrosse), смѣлый, талантливый художникъ, по влеченію, а не по традиціи избиралъ сюжеты въ такомъ же родѣ. Въ его картинахъ сквозь условность манеры пробивается страстный темпераментъ, и его можно поэтому отнести къ числу бурныхъ романтиковъ, ведущихъ начало отъ Делакруа. Сюжетъ его первой картины Вителій: римская чернь влечетъ его по улицамъ Рима, къ мѣсту казни истязая по пути. Послѣ того, Рошгроссъ имѣлъ успѣхъ картиной „Разрушеніе Трои": Андромаха въ безсильномъ бѣшенствѣ борется съ отрядомъ грековъ, которые хотятъ отнять у нее ребенка и сбросить его съ городской стѣны. Дикая борьба изображена съ большимъ реализмомъ. Героиня и воины далеко не представляютъ изъ себя условныхъ идеализированныхъ фигуръ. Андромаха чрезвычайно полная женщина, а греки похожи на воинственныхъ индѣйцевъ. Изуродованные трупы лежатъ на землѣ, а на мрачной стѣнѣ влѣво отъ большой лѣстницы развѣшены на съѣденіе птицамъ разлагающіеся трупы. Въ третьей картинѣ представлены ужасы дикихъ крестьянскихъ войнъ XIV вѣка, изображенныхъ Меримэ въ его книгѣ „La Jacquerie". Картина Рошгросса производитъ тѣмъ большее впечатлѣніе, что сюжетъ носитъ отпечатокъ современности, напоминая о соціалъ-демократіи, о коммунѣ. Бунтари врываются въ залу, гдѣ спрятались женщины замка съ дѣтьми. Одна женщина отважно стоитъ впереди—это бабушка въ монашескомъ вдовьемъ уборѣ. Она энергичнымъ движеніемъ откинула руки назадъ, какъ бы для защиты младшихъ, укрывшихся за ней женщинъ. Одинъ изъ ворвавшихся, тотъ который стоитъ впереди, иронически снимаетъ передъ ней шапку. Другой держитъ на копьѣ окровавленную свѣтловолосую голову владѣльца замка, въ рукахъ у третьяго его дымящееся сердце. Изъ за дверей за вошедшими тѣснятся другіе, разбивая окна окровавленными руками. Среди нихъ есть страшныя лица, въ особенности лицо женщины, стоящей на подоконникѣ. Она уперлась руками въ колѣни и съ безумнымъ смѣхомъ любуется смертельнымъ ужасомъ знатныхъ женщинъ.

Послѣдующія картины Рошгросса не такъ широко задуманы. „Убійство Цезаря" построено на грубыхъ эффектахъ; бѣлыя стѣны, бѣлые отсвѣты, бѣлыя тоги и темно-красныя пятна крови. Его Навуходоносоръ пожирающій траву свидѣтельствуетъ о томъ, что отъ великаго до смѣшнаго часто одинъ только

шагъ. Въ промежуткахъ онъ писалъ археологическія бездѣлушки для литературно образованныхъ дамъ, какъ напр. „Бой воробьевъ", написанный въ 1890 году. Но Рошгроссъ снова показалъ свое умѣніе въ большой картинѣ „Гибель Вавилона". Это, конечно, не тонкое произведеніе искусства, а чисто декоративная картина, сдѣланная однако съ необычайнымъ искусствомъ. Сцена представляетъ дворецъ вавилонскихъ царей; для выполненія декоративной стороны художникъ пользовался всѣми существующими памятниками и новыми научными изслѣдованіями. Рошгроссъ изучилъ всѣ сокровища Лувра и Британскаго музея, ассирійскіе фризы, предметы украшенія и костюмы, съ неутомимымъ рвеніемъ настоящаго археолога. Среди этой обстановки происходитъ знаменитый пиръ, во время котораго появились на стѣнѣ огненныя слова: „Мене, Текелъ, Фаресъ". Свѣтаетъ. Изъ глубины надвигается армія мидійцевъ и начинается штурмъ дворца. Ворота уже разбиты. Вальтасаръ встаетъ изъ за стола и съ ужасомъ поднимаетъ кверху руки. Нагія женщины, утомленныя оргіей, подымаются, другія продолжаютъ равнодушно лежать. Кругомъ блестятъ мозаики, разноцвѣтная архитектура, фантастическія статуи звѣрей, сверкающія ослѣпительныя ткани, цвѣты, вазы, плоды, явства и женскія тѣла. Сѣрый предутренній свѣтъ борется съ потухающими лампами и лежитъ свинцовой тяжестью на всей этой колоссальной nature-morte.



Реньо: Мавританскій палачъ.

Если на Рошгросса перешла только частица необузданнаго генія Делакруа, то въ колоритѣ *Анри Реньо* (Henri Regnault) чувствуется вполнѣ достойный преемникъ великаго романтика. Слава Реньо во Франціи въ значительной степени впрочемъ обусловлена тѣмъ, что онъ однимъ изъ послѣднихъ палъ на войнѣ 1870 года. Его портретъ Прима 1869 года былъ отвергнутъ самимъ Примомъ и только благодаря этому попалъ въ Лувръ. Въ немъ чувствуются отголоски Веласкеза и Делакруа, но все-таки, послѣ работъ Жерико, это одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ конныхъ портретовъ XIX вѣка. Его Иродіада, черноволосая дѣвушка, сидящая свѣсивъ ноги на табуретѣ въ восточномъ вкусѣ;

она отдыхаетъ послѣ пляски и съ жестокостью тигрицы глядитъ на блюдо, предназначенное для головы Іоанна Крестителя; пурпурный ротъ съ ослѣпительными зубами улыбается какъ у невиннаго младенца. Въ этой фигурѣ демонъ кровожаднаго сладострастія воплощенъ съ утонченной дикостью въ симфоніи обаятельно сверкающихъ желтыхъ тоновъ. Прозрачныя, затканныя золотомъ ткани, покрываютъ тѣло и нѣжно сочетаются съ блестящимъ фономъ. Мавританскій палачъ Реньо—симфонія въ красномъ цвѣтѣ. Высокій мавръ въ блѣдно-розовомъ одѣяніи величаво стоитъ, вытирая капли крови съ острія своей сабли. Онъ глядитъ съ глубокимъ равнодушіемъ, безъ гнѣва и безъ состраданія, безъ ненависти и безъ удовлетворенія, на отрубленную голову съ закатившимися глазами. Голова скатилась со ступенекъ, образуя на бѣломъ мраморѣ лѣстницы пурпурныя лужи крови. Въ палачѣ воплотилась мечтательная жестокость восточнаго фатализма. „Я хочу воскресить истинныхъ мавровъ, великихъ и пышныхъ, страшныхъ и сладострастныхъ"—такъ пишетъ Реньо, какъ бы словами Делакруа. Его картины, подобно картинамъ его учителя, поражаютъ великолѣпіемъ восточныхъ костюмовъ. Они переливаютъ всѣми красками, затканы дивными арабесками, сверкаютъ золотымъ шитьемъ и драгоцѣнными камнями. „Неистовый Орландъ" снова воскресъ въ этихъ ослѣпительныхъ гармоніяхъ, въ силѣ, блескѣ и сіяніи этого колорита. Конецъ классицизма украшенъ однимъ изъ благороднѣйшихъ созданій идеалистической живописи—оперными картинами Бодри. Реньо же создалъ въ своей „Саломеѣ" и въ портретѣ Прима послѣднія вызывающе смѣлыя произведенія въ романтическомъ духѣ.

Мы сочли нужнымъ довести исторію развитія романтизма до настоящаго времени. Въ исторіи какъ древней живописи такъ и новой важны не хронологическія соображенія, а историкостилистическія. Похоронивъ старое со всѣми его переживаніями, удобнѣе прослѣдить впослѣдствіи, какъ изъ невидимой глубины медленно подымалось новое. Такъ какъ Франція сдѣлалась, начиная съ 1830 года, школой и для другихъ странъ, то это опредѣляетъ и пути, по которымъ развивалась въ теченіе этихъ лѣтъ и живопись другихъ народовъ.



XIV.

Историческая живопись въ Бельгіи.

Бельгійское искусство развивалось параллельно французскому со времени Давида. Когда ветеранъ французской живописи поселился въ Брюсселѣ, чтобы тамъ прожить въ почетѣ остатокъ дней—онъ уже нашелъ хорошо подготовленную почву. Греки давно проникли тамъ въ живопись и традиціи стараго фламандскаго искусства были забыты. Ленсъ (Lens) и Геріенсъ (Herreyns) были послѣдними колористами въ старомъ стилѣ, но съ прошлымъ ихъ связывали только качества ихъ колорита. Ленсъ, выродившійся эпигонъ Ванъ-Дика, писалъ изнѣженной кистью слащавыя картины для будуаровъ и prie-Dieu. Онъ настолько потерялъ чутье правды, что писалъ лица старцевъ тѣми-же тонами какъ и лица дѣтей и надѣлялъ мужчинъ бюстами гермафродитовъ. Манера Геріенса, ставшаго въ 1800 году директоромъ антверпенской Академіи, болѣе мужественна. Его картины тоже безличны и шаблонны, но онъ все-таки художникъ болѣе широкій и смѣлый. Онъ болѣе всего вдохновлялся моделями съ бронзовымъ цвѣтомъ кожи и напряженными мускулами, красными краснощекими дѣтьми и толстыми кормилицами съ пышной грудью. Этотъ смѣлый художникъ еще оставался вѣрнымъ искусству великой эпохи, но онъ не вносилъ въ него ничего новаго. Оба они только собирали крошки, оставшіяся послѣ трапезы гигантовъ. Эти художники глядѣли назадъ, а не вокругъ себя и старались затеплить свой скромный свѣтильникъ у свѣта Рубенса. Франція была единственной страной, гдѣ искусство шло параллельно съ великими измѣненіями культурной жизни. Поэтому, еще задолго до прибытія Давида, во фламандскую живопись проникли французскіе элементы. Для художниковъ 1800 года Парижъ былъ тѣмъ же, чѣмъ была Италія для художниковъ 1600. Они толпою направлялись въ мастерскую Сюве (Suvée) брюжскаго уроженца, который съ 1771 г. поселился на берегахъ Сены. Оттуда вывозились рецепты для композиціи большихъ историческихъ картинъ. Такимъ образомъ искусство закончило то, что въ политическомъ отношеніи начала Имперія. Исчезли границы въ искусствѣ, такъ же какъ уничтожены были до того географическія границы, и бельгійскіе мастера возвращались уже французами въ Брюссель, Антверпенъ, Гентъ и Брюгге.



Густавъ Ваперсъ.

Когда Давидъ прибылъ въ Бельгію, ему пришлось только потрясти дерево, и созрѣвшіе плоды пали къ его ногамъ. Онъ вошелъ побѣдителемъ во Фландрію и оставилъ кровавые слѣды своего побѣднаго шествія. Въ Брюсселѣ его, какъ изгнаннаго короля, окружалъ цѣлый дворъ и въ память его прибытія отлита была золотая медаль. Онъ взялъ фламандское искусство въ свои мощныя руки и раздавилъ его. Само собой разумѣется, что въ геніи Рубенса онъ видѣлъ только варварство; фламандскимъ художникамъ онъ привилъ истинное отвращеніе къ великому живописцу. Онъ продолжалъ въ Брюсселѣ учить тому же, что проповѣдывалъ въ Парижѣ, и сталъ такимъ образомъ творцомъ смертельно скучной бельгійско-французской живописи. Представлена она цѣлымъ рядомъ корректныхъ живописцевъ, Дювивье, Дюкомъ, Пелинкомъ (Paelinck), Одеваромъ и др. Первобытно рѣзкой, сильной и жизнерадостной фламандской живописи предписана была теперь математическая правильность античнаго канона. Старо-фламандская живость красокъ смѣнилась худосочной какофоніей. Въ Бельгіи повторилась та-же трагедія, какую классицизмъ разыгралъ до того во Франціи. Все стало предлогомъ для чопорныхъ позъ, строгихъ драпировокъ, рельефныхъ группъ и гипсовыхъ головъ. Федра и Тезей, Гекторъ и Андромаха, Елена и Парисъ—стали какъ и въ Парижѣ излюбленными сюжетами. Наступилъ такой хаосъ понятій, что скульпторъ, которому заказана была статуя волка, изваялъ въ придачу и безвозмездно Ромула и Рема.

Единственный художникъ того времени, произведенія котораго кажутся сносными и теперь, это—*Навезъ* (Navez). Подобно Энгру во Франціи онъ былъ послѣднимъ столпомъ этого окаменѣвшаго искусства. Онъ оставался въ почетѣ и послѣ паденія классицизма, потому что умѣлъ, подобно Энгру, занять срединное положеніе между Давидомъ и итальянцами и обнаружилъ также нѣкотораго рода свободу въ изученіи природы. Его поклоненіе грекамъ не было лишено нѣкоторой доли реализма, онъ лишь въ небольшой степени исправлялъ уродство природы и осмѣлился-бы изобразить Сократа съ негритянскимъ носомъ, Терсита съ горбомъ. Подобно Энгру онъ написалъ рядъ хорошихъ портретовъ. Его выдержанный, холодно-разсудочный талантъ оживлялся, соприкасаясь съ человѣческой личностью. Уже одни его рисунки доказываютъ, что онъ былъ чрезвычайно отзывчивымъ художникомъ. По свидѣтельству біографовъ, онъ рѣдко выпускалъ изъ рукъ альбомъ и во время разговоровъ зарисовывалъ въ него свои впечатлѣнія. Страницы заполнялись быстро набросанными эскизами разныхъ группъ, фигуръ, движеній, которые онъ подмѣчалъ на улицѣ, переданныхъ такъ реально, „какъ только этого могъ требовать Курбэ". Когда онъ писалъ картины, онъ только стимулировалъ эти наброски.

Такое-же значеніе какъ Навезъ въ живописи имѣлъ въ качествѣ учителя *Матіасъ ванъ Бре* (Mathias van Bree), ставшій послѣ Герենса директоромъ антвер-



Ваперсъ: Самопожертвованіе бургомистра ванъ-деръ Верфа во время осады Лейдена въ 1576.

пенской академіи. Онъ имѣлъ въ Бельгіи приблизительно такое же вліяніе какое Гро имѣлъ въ Парижѣ, но достигъ его совершенно противоположными средствами. Гро былъ въ своемъ творчествѣ предшественникомъ романтизма, а какъ учитель продолжалъ быть правовѣрнымъ классикомъ. Ванъ Бре, напротивъ того, очень скученъ въ своихъ произведеніяхъ, но его значеніе тѣмъ не менѣе велико благодаря тому, что онъ будилъ въ молодыхъ людяхъ пламенную любовь къ старо-фламандскому искусству. Никто не умѣлъ говорить такъ пламенно и съ такимъ пониманіемъ какъ онъ о Рубенсѣ, о ванъ Дикѣ, о великомъ искусствѣ XVII вѣка. Набрасывая углемъ сухія условныя композиціи, онъ мечталъ о юношѣ, который воскресилъ-бы традиціи старо-фламандскаго искусства.

Прошло немного времени и этотъ юноша явился. Онъ изучилъ галлереи Антверпена и Парижа, и восхищался болѣе всего Рубенсомъ и Паоло Веронезе. Изучая ихъ въ Луврѣ онъ слышалъ за собой голоса молодыхъ романтиковъ, которые какъ и онъ обожали краски и движеніе и поносили стараго сухаго безцвѣтнаго Давида. *Густавъ Ваперсъ* (Gustav Wappers) тоже заплатилъ дань классицизму и написалъ въ 1823 году Регула въ старомъ стилѣ. Тѣмъ сильнѣе было всеобщее изумленіе, когда онъ выступилъ въ 1830 году со своимъ бургомистромъ ванъ деръ Верфомъ. „Бургомистръ ванъ деръ Верфъ во время осады Лейдена въ 1576 году предлагаетъ себя на съѣденіе голоднымъ жителямъ". Уже самый сюжетъ долженъ былъ привести въ восторгъ толпу, воодушевленную мечтами о свободѣ. Блестящее исполненіе усиливало впечатлѣніе. То, о чемъ мечталъ старикъ ванъ деръ Бре, достигнуто было въ этой картинѣ. Это возвратъ къ пышнымъ краскамъ и жизнерадостности старыхъ мастеровъ. Въ томъ же году, когда въ Бельгіи возродилось національное чувство и духъ самобытности, выступилъ художникъ, который осмѣлился поступиться формулой французскаго классицизма. Слѣдуя за масте-



Ваперсъ: Сцена изъ Бельгійской революціи 1830 г.

рами, создавшими въ прежніе вѣка всемірную славу фламандцевъ, онъ вдохновился національнымъ сюжетомъ. Ваперсу поклонялись какъ національному герою. При помощи кисти онъ завершилъ то, изъ-за чего другіе боролись саблями и ружьями. Его картина освобождала фламандское искусство отъ французскаго ига. Старики приходили въ ужасъ, такъ же какъ послѣдніе питомцы школы Делароша ужасались глядя на „Каменотесовъ" Курбэ, но молодежь видѣла въ Ваперсѣ своего мессію. Все поблѣднѣло въ брюссельскомъ Салонѣ передъ свѣжестью новаго произведенія. Казалось, что въ живописи начинается новая весна, что солнечный лучъ согрѣваетъ застывшій классицизмъ. Старые боги содрогнулись, чувствуя что Олимпъ пошатнулся подъ ихъ ногами. Геставъ Ваперсъ создавалъ какъ-бы новое возрожденіе. Его сторонники считали его продолжателемъ великаго искусства XVII вѣка. Возродилось сверканіе шелковыхъ тканей, праздничная пестрота красокъ старинныхъ мастеровъ. Какъ во Франціи одни кричали: „да здравствуетъ Энгръ!" а другіе: „да здравствуетъ Делакруа", такъ въ Бельгіи военнымъ кличемъ стало: „Да здравствуетъ Навезъ", „Да здравствуетъ Ваперсъ". Картина была куплена королемъ Вильгельмомъ II голландскимъ, и Ваперсъ былъ назначенъ въ 1832 году профессоромъ антверпенской Академіи.

Выставка 1834 года утвердила его въ его новомъ положеніи главы школы. Онъ торжествовалъ истинную побѣду своей „Сценой изъ Бельгійской революціи 1830 года". Дни революціи были еще всѣмъ памятны, всѣ принимали участіе въ кровавыхъ уличныхъ битвахъ въ Брюсселѣ; это была почетная заключительная глава борьбы бельгійскаго народа за освобожденіе отъ французскаго ига. Художники еще мало задумывались о томъ, что великіе мастера прошлаго были тѣсно связаны съ ихъ временемъ и черпали изъ него силы и содержаніе. Ваперсъ же, наперекоръ всѣмъ теоріямъ, смѣло взялъ сюжетъ изъ живой дѣйствительности. По замыслу художника картина должна была быть „гимномъ,



Н. де-Кейзеръ.

славящимъ уже достигнутое, и плачемъ о жертвахъ". Сцена нарочно перенесена на площадь около церкви — это посвящало картину памяти погибшихъ за свободу гражданъ. Съ правой стороны, на высокомъ, только что возведенномъ, укрѣпленіи, стоитъ рабочій, и читаетъ внимающимъ товарищамъ отвергнутую прокламацію принца Оранскаго. Слѣва приближается подкрѣпленіе. На переднемъ планѣ мальчишки раскапываютъ мостовую и бьютъ въ барабаны. Въ промежуткахъ разыгрываются трагическія семейныя сцены. Молодая женщина съ ребенкомъ на рукахъ удерживаетъ съ отчаянной силой мужа, который вырывается у нея изъ рукъ и бѣжитъ къ баррикадамъ—голосъ любви заглушенъ бряцаніемъ оружія. Прекрасный юноша покоится, опираясь на колѣни престарѣлаго отца; онъ лежитъ вытянувшись, съ потухающимъ взоромъ, смертельно раненый, но на чертахъ его блуждаетъ улыбка—онъ помнитъ изреченіе Горація: „Сладостно и доблестно умереть за отечество". Всѣхъ этихъ эпизодовъ было достаточно для возбужденія патріотизма и сентиментальныхъ чувствъ. Не только весь Брюссель, но и вся Бельгія преклонялась передъ картиной Ваперса, какъ передъ святыней. Каждая мать видѣла въ умирающемъ юношѣ на первомъ планѣ своего потеряннаго сына. Жены работниковъ искали своихъ мужей, братьевъ или отцовъ среди борцовъ на баррикадахъ. Всѣ газеты пѣли хвалы художнику. На собранныя по подпискѣ деньги отлита была медаль въ память картины. Прежде Ваперса восхваляли какъ обновителя бельгійскаго искусства—теперь-же его ставили рядомъ съ величайшими мастерами. Тьеръ убѣдилъ его выставить въ Парижѣ картину, прославившуюся далеко за предѣлами Бельгіи. До окончательнаго помѣщенія въ Musée Moderne картина совершила торжественное шествіе по всѣмъ столицамъ Европы, и слава Ваперса за границею увеличила еще его знаменитость во Фландріи. Благодаря ему, сосѣдніе народы начали интересоваться бельгійской школой. Всѣ единодушно восторгались „мощностью замысла и гармоніей колорита". Нѣмецкая газета „Morgenblatt" помѣстила въ 1836 году этюдъ о Ваперсѣ. Онъ считался главой бельгійскихъ живописцевъ.

Но въ томъ-же году появились его первые соперники. Его примѣръ ободрилъ нѣсколькихъ молодыхъ художниковъ и въ брюссельскомъ Салонѣ 1836 года сказался результатъ ихъ стремленій.

Никезъ де Кейзеръ (Nicaise de Keyzer) выступилъ во всеоружіи умѣнія. Уже въ 1834 году онъ написалъ большое „Распятіе", гдѣ, казалось, выступалъ соперникомъ Рубенса въ заповѣдной области рубенсовскаго творчества. Но эта картина свидѣтельствовала только о хорошей памяти художника. Большинство головъ, драпировокъ и движеній напоминали подобныя же на старыхъ картинахъ. Де Кейзеръ сознательно или безсознательно копировалъ цѣлыя мѣста и дѣлалъ изъ нихъ новыя сочетанія. Если, несмотря на это, уже тогда имя Кейзера было на всѣхъ устахъ, то причину слѣдуетъ видѣть въ романтическомъ ореолѣ, осѣнявшемъ жизнь молодаго живописца. Разсказывали, что



Де-Кейзеръ: Сраженіе при Верингенѣ.

одна антверпенская дама замѣтила однажды во время прогулки юношу, который рисовалъ на пескѣ. По близости паслось его стадо. Она подошла къ нему, дала ему карандашъ и онъ, какъ новый Чимабуэ, тотчасъ-же началъ дѣлать эскизъ Мадонны. Рисунокъ былъ будто-бы такъ хорошъ, что дама сочла за грѣхъ допустить, чтобы геній оставался пастухомъ. Онъ попалъ въ городъ, получилъ образованіе, сталъ учиться живописи. Идилліи, освѣщенной образомъ доброй дамы было достаточно для того, чтобы де-Кейзеръ былъ хорошо принятъ въ обществѣ. И такъ какъ онъ былъ скромнымъ кроткимъ юношей и внимательно слѣдилъ за сужденіями и требованіями критики, то его картина 1836 года, „Битва при Куртрэ въ 1302 году" вызвала общее одобреніе. Мирное изящество картины соотвѣтствовало спокойному настроенію, которое снова воцарилось послѣ возбужденія и политическихъ волненій. Ему вмѣнялась въ особенное достоинство ясность исполненія, а также историческая вѣрность. Де-Кейзеръ избралъ моментъ, когда графъ Артуа испускаетъ духъ на колѣнахъ фламандскаго воина. Другой фламандецъ поднялъ руку, чтобы защитить полководца отъ приближающихся французовъ. Битва затихла, положеніе сражающихся показано въ глубинѣ картины съ добросовѣстной исторической точностью. Это не картина сраженія съ дымомъ пороха и кровью — такія картины уже надоѣли, а вполнѣ дисциплинированная битва, искусное сочетаніе красивыхъ движеній, шлемовъ, кирасъ и аллебардъ. Даже копье графа, говоритъ Альвинъ, написано съ натуры — съ единственнаго копья уцѣлѣвшаго отъ 700 другихъ, оставшихся на полѣ послѣ битвы при Куртрэ.

Въ томъ-же году *Анри Декенъ* (Henri Decaisne) закончилъ своихъ „Belges illustres". Доблестное прошлое благославляетъ на картинѣ величіе настоящаго. Декенъ уже до того писалъ съ большимъ успѣхомъ портреты въ Парижѣ. Тамъ его очень цѣнилъ Ламартинъ; Альфредъ де-Мюссе прославилъ его въ блестящей статьѣ въ Revue des deux Mondes. Собравъ въ идеальную группу всѣхъ національныхъ героевъ, онъ исполнилъ завѣтное желаніе бельгійскихъ патріотовъ.

Вскорѣ послѣ того выступили *Галлэ* (Gallait) и *Бьевъ* (Biefve). Ихъ



Э. Слингенейеръ: Мститель.

картины по величинѣ полотенъ превосходятъ все, что было написано въ періодъ увлеченія колоссальными размѣрами. „Отреченіе Карла V-го" имѣетъ 20 футовъ. Въ Salon Carré Лувра эта картина висѣла надъ „Свадьбой въ Канинѣ галилейской" Веронеза. На ней представлено было огромное общество вельможъ и знатныхъ дамъ, одѣтыхъ въ парчу и бархатъ; мѣсто дѣйствія великолѣпная пурпурная зала королевскаго дворца. Художникъ изобразилъ моментъ, когда Карлъ V встаетъ и, возвышаясь надъ всѣмъ собраніемъ, передаетъ управленіе своей страной Филиппу. Сюжетъ представлялъ богатый матеріалъ для историко - философскихъ толкованій. Въ этомъ старикѣ воплощенъ былъ блескъ, слава и могущество прошлаго. Онъ стоитъ на краю могилы, а энергичная голова его, подобно каріатидѣ, несетъ на себѣ тяжелое бремя королевской власти. Нетвердыми шагами спускается онъ съ престола, какъ будто-бы въ послѣднюю минуту онъ усомнился — слѣдуетъ-ли сдѣлать своимъ наслѣдникомъ сына, котораго онъ любитъ и боится; глубоко сидящіе утомленные глаза подняты къ небу. Онъ поручаетъ Богу будущность своей страны. Филиппъ, одинъ среди блестящаго собранія, одѣтъ весь въ черное и съ ледянымъ холодомъ принимаетъ власть; догадливость критиковъ видѣла въ немъ чуть ли не демона, призывающаго адъ себѣ на помощь. Есть въ картинѣ и намеки на будущее. Карлъ, произнося рѣчь, опирается лѣвой рукой на плечо другого юноши, — Вильгельма Оранскаго. Этимъ художникъ давалъ понять, что народъ скоро отвоюетъ себѣ независимость и освободится отъ двуличной іезуитской политики Филиппа. Налѣво отъ этой серединной группы стоятъ дамы разодѣтыя въ бархатъ и шелкъ; онѣ окружаютъ Маргариту, сестру императора; она одѣта въ монашеское платье и сидитъ въ креслѣ, похожемъ на prie Dieu. Направо около престола пажи и священники, среди нихъ Эгмонтъ и Горнъ; они молча и безучастно смотрятъ на происходящее. „Отреченіе" имѣло громадный успѣхъ. Оно осуществило надежды, которыя возлагались на Галлэ со времени его „Тассо" и было причислено къ тѣмъ произведеніямъ, которыя доставили наибольшую славу молодой странѣ. Ваперсъ отошелъ на второй планъ и Люи Галлэ сталъ первенствовать.

„Договоръ нидерландскаго дворянства" *Эдуарда де Бьевъ* (Edouard de Biefves) составляетъ какъ бы историческое дополненіе къ этой картинѣ—послѣ торжества монархіи, торжество народа. Картина представляетъ подписаніе договора 1566 г. нидерландскимъ дворянствомъ въ замкѣ Куиленбургѣ около Брюсселя;



Луи Галлэ.

договоръ имѣлъ цѣлью охрану отъ инквизиціи и закрѣпленіе прежде дарованныхъ привилегій; Берлинская Staatszeitung привѣтствовала и эту картину, какъ одинъ изъ „краеугольныхъ камней исторической живописи“.

Эрнестъ Слингенейеръ (Ernest Slingeneyer) имѣлъ громкій успѣхъ своей картиной „Гибель французскаго военнаго корабля Мститель“; онъ закончилъ собой въ 1848 году героическую эру въ бельгійской живописи. Его „Битва при Лепанто“ была послѣдней большой исторической картиной и брюссельскія газеты осыпали ее безконечными похвалами.

Наступилъ даже, казалось, новый расцвѣтъ религіозной живописи. Въ Бельгіи стали интересоваться, начиная съ 50-тыхъ годовъ, нѣмецкимъ искусствомъ, на которое до того обращалось мало вниманія. Имена Овербека, Шадова, Фейта, Корнеліуса и Каульбаха пріобрѣли извѣстность. Въ 1862 году въ Брюсселѣ устроена была выставка нѣмецкихъ картоновъ и—страннымъ образомъ—она не понизила прежняго высокаго мнѣнія о германскомъ искусствѣ. Молодое государство не хотѣло отставать отъ Франціи и Германіи; двумъ антверпенскимъ художникамъ, *Гуффенсу* (Guffens) и *Свертсу* (Swerts), поручено было положить начало стѣнной живописи въ Бельгіи. Съ этой цѣлью они вступили въ переписку съ нѣмецкими художниками и послѣ долгихъ занятій въ Италіи и Германіи украсили стѣнной живописью церковь Богоматери въ Сантъ-Никласѣ въ Западной Фландріи, церковь св. Георга въ Антверпенѣ, ратуши въ Куртрэ и Ипернѣ, нѣсколько церквей въ Англіи и соборъ въ Прагѣ. Германъ Ригель написалъ въ 1883 году двухтомное сочиненіе объ этихъ фрескахъ.

Въ настоящее время нельзя такъ серьезно относиться къ церковнымъ фрескамъ той поры; онѣ писались по рецептамъ нѣмецкихъ назарейцевъ, убѣжденныхъ въ томъ, что художнику XIX вѣка остается только возможно больше подражать старымъ итальянскимъ мастерамъ. И не только религіозная живопись, но и весь художественный расцвѣтъ въ Бельгіи тридцатыхъ годовъ кажется очень сомнительнымъ. Послѣ безотрадной пустоты классицизма, этотъ періодъ обозначилъ собою, конечно, шагъ впередъ. Въ каждомъ Салонѣ появлялись новыя имена. Государство расходовало большія суммы для поддержки искусства, и отечески покровительствовало исторической живописи, которая прославляла молодую страну. То, что не вмѣщалось въ Musee Moderne, основанномъ въ 1845 году, распредѣлялось по церквамъ и провинціальнымъ музеямъ. Число живописцевъ и выставокъ замѣтно увеличилось. Кромѣ большихъ выставокъ, устраиваемыхъ черезъ каждые три года въ Брюсселѣ, Антверпенѣ и Гентѣ, были еще выставки въ маленькихъ городахъ, въ Монсѣ и Мехельнѣ. Бельгійскіе живописцы 1830 года несомнѣнно очень значительны, если принять во вниманіе, какъ низко стояло искусство до ихъ появленія. Ваперсъ въ особенности расширилъ горизонтъ тѣмъ, что нарушилъ завѣты классицизма и вернулся къ традиціямъ великихъ колористовъ XVII вѣка. Де Бьевъ, де Кейзеръ, Слингенейеръ участвовали каждый по своему въ бельгійскомъ



Галлэ: Брюссельская гильдія стрѣлковъ отдаетъ послѣднія почести Эгмонту и Горну.

возрожденіи. Старая Фландрія вновь ожила въ этомъ стремленіи къ блестящему красивому колориту. Бельгійская историческая живопись имѣла даже нѣкоторое значеніе для внѣшнихъ событій того времени. Послѣ почетныхъ сентябрьскихъ дней, когда Бельгія отвоевала себѣ независимость, живописцы хотѣли какъ-бы связать величіе своего времени съ великимъ прошлымъ, возбуждая патріотическія воспоминанія и прославляя національныхъ героевъ. И все-таки брюссельскій Musée Moderne мало привлекателенъ. Произведенія, собранныя въ находящемся по сосѣдству *старомъ* Музеѣ, представляются намъ живыми и близкими и кажется, что цѣлые вѣка отдѣляютъ ихъ отъ того, что собрано въ новомъ музеѣ. Такъ всегда бываетъ съ картинами. Тѣ, которыя не остаются *вѣчно* юными, *очень* скоро становятся старомодными. Потомство судитъ очень трезво; оно удѣляетъ вниманіе лишь очень высоко стоящимъ произведеніямъ. Лавровые вѣнки, которыми забрасываютъ живыхъ, не представляютъ никакой гарантіи для будущаго. Въ вѣнкахъ же, которые даются послѣ смерти, сосчитанъ каждый листокъ. Лишь немногіе изъ нѣкогда восхваляемыхъ произведеній сохраняютъ привлекательность для поколѣній, судящихъ о нихъ лишь по ихъ художественному, а не національному значенію. Бельгійская школа 1830 года очень почтенна по своимъ стремленіямъ, но она не создала ничего значительнаго и самобытнаго.

Трудно видѣть нѣчто выдающееся въ „Ванъ деръ Верфѣ“ Ваперса. Движенія дѣйствующихъ лицъ театральны. Композиція условна. Бургомистръ, отдающій себя на съѣденіе толпѣ, сентименталенъ. Всѣ присутствующіе похожи на трубадуровъ. Новыя, какъ-бы только что вынутыя изъ шкаповъ платья, накрахмаленные бѣлые воротники, бархатъ и блестки слишкомъ мало похожи на отрепья людей умирающихъ съ голода послѣ девятимѣсячной осады. „Сцена



Галлэ: Послѣднія минуты Эгмонта.

изъ революціи 1830 г." неудачное сентиментальное подражаніе „Сценѣ на баррикадахъ" Делакруа. Все это актеры, а не люди изъ толпы. Старикъ обнимающій знамя, женщина удерживающая мужа, какъ Венера Тангейзера, блѣдная дѣвушка въ обморокѣ, воинъ, ломающій шпагу, поднимая глаза къ небу — все это фигуры изъ мелодрамы, а не революціонеры, берущіе приступомъ баррикады, не рабочіе, которые голодаютъ и борятся за свое существованіе. Въ такомъ-же явномъ противорѣчіи съ величіемъ событій стоитъ вялый, условный колоритъ. Возстаніе народа написано болѣе манерно чѣмъ какая нибудь идиллія. Рабочіе представлены съ бѣлымъ какъ алебастръ цвѣтомъ лица, легкій румянецъ покрываетъ щеки женщинъ — Буше такъ писалъ колебаніе добродѣтели. Позднѣйшія картины Ваперса стоятъ еще ниже. Только въ этихъ двухъ первыхъ произведеніяхъ сказалась до нѣкоторой степени его самобытность и сила: въ нихъ онъ хотѣлъ создать въ живописи нѣчто соотвѣтствующее политическому движенію. Всѣ другія его произведенія — шаблонны; онѣ не имѣютъ ничего общаго съ національнымъ подъемомъ духа, и примыкаютъ скорѣе къ парижской школѣ „здраваго смысла" Его „Положеніе во гробъ" 1833 года — теперь оно находится въ церкви св. Михаила въ Льевенѣ — могло бы быть написано Ари Шефферомъ, до того оно полно дѣланной граціи и піетистической чувствительности. Все, что было написано послѣ того, — трогательныя сцены изъ англійской и французской исторіи XVI и XVII вѣка, отголосокъ Деларошевскаго жанра, превращающаго историческую живопись въ анекдоты; „Агнеса Сорель и Карлъ VII", „Элоиза и Абеляръ", „Прощаніе Карла I со своими дѣтьми", „Прощаніе Анны Болейнъ съ Елизаветой", „Петръ Великій, передающій своимъ министрамъ модель голландскаго корабля", „Колумбъ въ темницѣ", „Боккачіо, читающій Декамеронъ Іоаннѣ Неаполитанской", „Братья де-Виттъ передъ казнью", „Андре



Э. де-Бьевъ.

шенье въ Сенъ-Лазарской тюрьмѣ". „Людовикъ XVII у сапожника Симона" Поэтъ Каммоэнсъ просящій подаяніе" „Шествіе Карла I на эшафотъ" всѣми этими сюжетами уже занимались во Франціи и бельгійскій художникъ не высказалъ ничего самобытнаго ни въ замыслахъ, ни въ исполненіи. Въ послѣдней картинѣ, выставленной имъ въ Антверпенѣ въ 1870 году, онъ достигъ вершины слащавой манерности: молодая дѣвушка стоя на колѣняхъ съ мечтательнымъ выраженіемъ глазъ подаетъ розу послѣднему Стюарту, идущему на смерть. Живопись Ваперса только отголосокъ французскаго романтизма, при чемъ самого художника нельзя сравнить ни съ однимъ изъ парижскихъ мастеровъ. Страстность Делакруа очень мало коснулась его, и ничто не указываетъ на его родство съ этимъ великимъ художникомъ. Скорѣе еще онъ напоминаетъ Альфреда Іоанно (Johannot); съ нимъ у Ваперса много общаго въ выборѣ и разработкѣ сюжетовъ и въ самыхъ чувствахъ. У нихъ обоихъ все сводится къ изяществу очертаній, театральнымъ жестамъ, байроновскому паѳосу, театральной обстановкѣ, къ замѣнѣ искреннихъ движеній души пустыми гримасами.

Объ остальныхъ, выступавшихъ на ряду съ нимъ художникахъ, приходится сказать то же самое. Всѣ бельгійскіе матадоры сороковыхъ и пятидесятыхъ годовъ потерпѣли крушеніе; они интересны только въ историческомъ отношеніи—какъ носители духа своего времени, какъ питомцы распространившейся повсюду школы Делароша. Они отказались отъ античныхъ статуй, отъ хламидъ и шлемовъ, чтобы замѣнить ихъ пестротой средневѣковаго обихода — кирасами, панцырями, трико, бархатными и шелковыми куртками. Одна условность смѣнилась другой, сухость уступила мѣсто элегической сентиментальности. Они обладали многими умѣлыми пріемами, но въ нихъ не было самобытной творческой силы. Среди многихъ живописцевъ не было ни одного истиннаго художника.

Де Кейзеръ, казалось, хотѣлъ всю свою жизнь остаться вѣрнымъ памяти своей благодѣтельницы -- женственная манерность и слащавость чувствуются во всѣхъ его произведеніяхъ, начиная съ первой картины, создавшей ему имя. По свидѣтельству лѣтописцевъ атлетическія тѣла фламандцевъ приводили въ ужасъ французовъ при Куртрэ. Де Кейзеръ сдѣлалъ изъ нихъ гипсовыя фигуры и безсильной композиціи соотвѣтствуетъ блѣдность колорита. Въ послѣдующихъ картинахъ заказанныхъ бельгійскимъ и голландскимъ правительствомъ — битвы „при Верингенѣ", „при Сенефѣ" и „Нью Портѣ" онъ еще болѣе условенъ. Болѣе соотвѣтствующей областью для его скромнаго корректнаго таланта были написанныя имъ въ позднѣйшіе года сценки изъ жизни императора Максимиліана и Юста Липсіуса, изъ жизни Рубенса или Мемлинга; въ нихъ все дѣло было въ передачѣ внѣшняго блеска колорита и въ изящной композиціи.

Эрнестъ Слингенейеръ обнаружилъ больше силы и мужественности, но



Бьевъ: Договоръ Нидерландскаго дворянства.

его „Морская битва при Лепанто“ непріятно поражаетъ хаотическимъ сочетаніемъ синихъ, красныхъ, шафранныхъ и лимонно-желтыхъ тоновъ. Слингенейеръ чувствовалъ, что свѣтотѣни въ которыя еще окутывалъ свои картины Ваперсъ, совершенно неумѣстны въ описаніи событій, происходящихъ на воздухѣ. Но вѣрно понимая это, онъ все таки не съумѣлъ рѣшить задачу воздушной перспективы. Красныя, желтыя и коричневыя тѣла очень некрасиво выдѣляются среди пестроты театральной обстановки. Во всей композиціи чувствуется оперный апоѳеозъ. Его позднѣйшія тринадцать гигантскихъ картинъ „Gloires de la Belgique“ въ большой залѣ брюссельской академіи не были-бы написаны, равно какъ и фрески де Кейзера на лѣстницѣ антверпенскаго музея, если-бы имъ не предшествовалъ Деларошевскій Hemicycle.

Что касается „Отреченія Карла V“ Галлэ, то теперь даже трудно понять какимъ образомъ эта картина могла вызвать столько толкованій. Требовалось лишь немного режиссерскаго умѣнія, чтобы поставить подобную сцену: тронъ съ одной стороны, передъ нимъ придворные полукругомъ, слѣва дамы, въ глубинѣ балконы переполненные зрителями для того, чтобы углубить перспективу. Это только театральная сцена, холодная церемонія съ красиво одѣтыми статистами. Головы присутствующихъ похожи на фамильные портреты написанные послѣ смерти, съ легкой условной краской на лицѣ. Вся картина похожа на гигантскую nature morte, составленную умѣлымъ живописцемъ изъ головъ, золота, украшеній, плащей и париковъ. Композиція заимствована у Делароша, богатая обстановка у Деверіа, а на колоритѣ чувствуется вліяніе Изабэ, который ввелъ въ живопись золотые и серебристые солнечные лучи. То, что у Ваперса имѣло еще прелесть непосредственности смѣнилось у Галлэ холодной разсудочностью. Одинъ только разъ, въ 1851 году, въ картинѣ „Брюссельская гильдія стрѣлковъ, отдающая послѣднія почести Эгмонту и Горну“, холодный корректный живописецъ обнаружилъ нѣкоторую драматичность. Отрубленныя головы приставлены къ тѣламъ съ грубою смѣлостью. Безкров-

ныя пожелтѣвшія лица, спутанныя и всклокоченныя бороды какъ будто бы списаны съ натуры. Но тѣмъ менѣе подходитъ къ реальности труповъ все остальное — театральность окружающаго, пышные костюмы и дѣланный паѳосъ. Зурбаранъ или Караваджіо написали-бы эту сцену совершенно иначе. Они поставили бы статистовъ на темный фонъ и освѣтили однѣ только мертвыя головы рѣзкимъ свѣтомъ. Галлэ-же сдѣлалъ изъ своей картины финалъ обстановочной оперы. Двое испанцевъ, стоящихъ на стражѣ, также какъ и пришедшіе проститься, похожи на плохихъ актеровъ; они тщательно одѣты и дѣлаютъ заученные патетическіе жесты. Мимика условна, искреннее чувство не прорывается ни въ одномъ движеніи. Манерная идеализація испортила головы, руки и очертанія. Тщательность вырисовки лишаетъ картину настроенія. Теофиль Готье былъ правъ въ своемъ сужденіи о Галлэ: „Все, чего можно достигнуть работой, вкусомъ, разсудительностью и твердой волей—все это есть у г-на Галлэ". „Послѣднія почести" Галлэ выставлены были въ томъ же Салонѣ 1851 года, на которомъ появились „Каменнотесы „Курбе и похвалы его картинѣ были тоже своего рода послѣдними почестями по отношеніи къ умирающей исторической живописи. Прошло нѣсколько лѣтъ и слава Галлэ прошла. Послѣ 1851 года онъ написалъ еще четырнадцать большихъ историческихъ картинъ. (Послѣднія минуты Эгмонта, Іоанна Безумная у трупа своего мужа, Альба у окна во время казни двухъ графовъ, и т. д.,) а въ промежуткахъ сентиментальныя жанровыя картинки, вродѣ „Забытаго Горя" берлинской національной галлереи: маленькій мальчикъ утѣшаетъ игрой на скрипкѣ свою сестру; она опустилась на землю, изнемогая отъ голода и усталости. Кромѣ того онъ писалъ много портретовъ, но ни одинъ изъ нихъ не доставилъ ему признанія современниковъ. „Чума въ Турнэ" 1822-го г. была прекраснымъ произведеніемъ старости; но она уже казалась при первомъ всоемъ появленіи призракомъ далекаго прошлаго. Извѣстіе о смерти Галлэ, 20 ноября 1887 г., всѣхъ удивило — его давно считали умершимъ.

Эдуардъ де Беьвъ дѣлившій въ 1842 году славу Галлэ въ Германіи, и всегда съ тѣхъ поръ называемый рядомъ съ нимъ обозначаетъ собою окончательное паденіе исторической живописи. Уже грубоватый Ваперсъ, женственный де-Кейзеръ, эклектикъ Галлэ одаряли своихъ высокопарныхъ героевъ идеальными головами Антиноя; въ ихъ живописи ничего не было кромѣ умѣлаго пользованія театральными эффектами, безсодержательнаго паѳоса и рисовки. Бьевъ же, художникъ очень посредственный по дарованію, писалъ лишь нѣчто вродѣ живыхъ картинъ. Сколько величія и шекспировской силы въ положеніи Уголино; умирая съ голоду въ Пизанской тюрьмѣ онъ бросается на сына съ проклятіемъ противъ Бога и человѣчества на устахъ. Бьевъ изобразилъ этотъ сюжетъ въ 1836 году на огромномъ полотнѣ въ цѣлыхъ шесть метровъ; но его Уголино старый господинъ, правда нѣсколько блѣдный, но сохраняющій безукоризненную осанку джентельмена. Страдая отъ голода, онъ не забываетъ однако живописно драпировать горностаевый плащъ, какъ бы отправляясь на праздникъ. Передъ нимъ стоитъ изящный молодой человѣкъ, вродѣ излюбленныхъ моделей Поля Делароша. Деверія, Ари Шефферъ и Жоанно стоятъ несравненно выше въ своихъ монументальныхъ иллюстраціяхъ на классическіе сюжеты. Только пламя парижскаго очага могло еще согрѣть и оживить замерзшее бельгійское искусство. Даже „Договоръ нидерландскаго дворянства", не смотря на патріотическій характеръ сюжета, былъ случайной удачей де Бьева и ею онъ обязанъ Парижу. Какъ тоскливо однако разыгрывается вся сцена на его картинѣ. Хочется услышать возмущенные крики этихъ людей, воплощающихъ бельгійскій народъ— а между тѣмъ на картинѣ Бьева все спокойно и чинно. Эгмонтъ и Горнъ, герои происходящаго событія, имѣютъ видъ мирныхъ гражданъ, скучающихъ въ го-

стяхъ. Красивый Эгмонтъ сидитъ въ креслѣ, думая только о томъ, чтобы показать въ выгодномъ свѣтѣ свой тонкій профиль дамамъ, сидящимъ на галлереѣ. Горнъ подходитъ для подписи съ изяществомъ кавалера, который собирается писать стихи въ альбомъ молодой дамы. Три брата, держась за руки, произносятъ извѣстный обѣтъ умереть вмѣстѣ.

По странной ироніи судьбы, именно эти двѣ картины взволновали Германію въ 1842 году и были причиной того, что живопись вступила на новый путь. Какъ могло случиться, что картины Бьева показались откровеніемъ нѣмецкимъ художникамъ? Чтобы это понять, нужно вспомнить, что Германія втеченіе уже цѣлаго поколѣнія не видѣла ничего кромѣ раскрашенныхъ картоновъ; увлеченіе французско-бельгійскимъ искусствомъ было такъ подготовлено, что должно было вспыхнуть при первомъ-же случаѣ.

Со времени освободительныхъ войнъ, Германія очень сдержанно относилась къ французамъ. До 1842 года оригинальныя произведенія французской и бельгійской школы не попадали ни на одну нѣмецкую выставку. Не смотря на это въ Германіи, въ особенности среди молодого поколѣнія, мнѣніе о французской и бельгійской живописи было очень высокое. Даже въ литографіяхъ и гравюрахъ съ французскихъ картинъ находили колоритныя достоинства, недостающія нѣмецкой живописи. Гейне и другіе писатели, бѣжавшіе отъ безотрадныхъ нѣмецкихъ условій жизни въ Парижъ, „великій пріютъ свободы", тоже значительно содѣйствовали этому увлеченію. Подрастающее поколѣніе сороковыхъ годовъ стало относиться послѣ статей Гейне о французскихъ выставкахъ почти враждебно къ нѣмецкимъ школамъ живописи, къ мюнхенскимъ и дюссельдорфскимъ художникамъ; стилисты баварской столицы и сентиментальные рейнскіе элегики внушали одинаковую антипатію молодому поколѣнію. Появленіе двухъ бельгійскихъ историческихъ картинъ, которыя тоже были родными дѣтищами великаго французскаго искусства, дало новую пищу преклоненію передъ всѣмъ, что исходило изъ Парижа. Нѣмецкіе художники почувствовали ужасъ передъ своей прежней непритязательностью и довольствомъ жалкими картонами. У нѣкоторыхъ впервые открылись глаза. Они увидѣли, какъ хорошо, когда живописецъ умѣетъ пользоваться красками. То, чему они давно бы уже могли научиться по любой картинѣ старыхъ мастеровъ, и чему не научились въ своемъ идейномъ ослѣпленіи, стало имъ вдругъ яснымъ теперь. Они пришли къ убѣжденію, что не напрасно природа разлила свѣтъ и краски на свои творенія и что темными очертаніями безъ тѣней нельзя передать полноты жизни. Они поняли, что картонный стиль убиваетъ живопись. Необходимо возродить презираемую до того технику, такъ какъ безъ нея искусство не можетъ процвѣтать. Напрасно предостерегали теоретики отъ измѣны реформамъ, совершеннымъ въ живописи, за 40 лѣтъ до того, напрасно предсказывали, что увлеченіе техникой приведетъ къ условной пышности до корнеліевской живописи. Бывшій долго въ загонѣ колоритъ снова предъявилъ свои права. Слова короля Людовика, „живописецъ долженъ умѣть писать красками", произносились теперь какъ новое откровеніе. Колоритъ сталъ злобой дня, лозунгомъ молодежи, которой принадлежитъ будущее. Идеалъ линій былъ замѣненъ идеаломъ красокъ. Никто больше не хотѣлъ рисовать картоновъ въ старомъ стилѣ, всѣ хотѣли писать законченныя картины. А такъ какъ живописи можно только научиться у живыхъ учителей, въ Германіи-же не было никого, кто умѣлъ бы писать красками, то молодые художники укладывали свои вещи и отправлялись учиться къ сосѣдямъ. Какъ прежде Римъ, такъ теперь Парижъ сталъ высшей школой для нѣмецкихъ художниковъ. По всей Германіи раздался кличъ: „Въ Парижъ! учится писать красками".

XV.

Возрожденіе колорита въ Германіи.

Съ 1842 года начинается паломничество нѣмецкихъ художниковъ въ Парижъ, Антверпенъ и Брюссель. Отчаиваясь познать тайны живописи при помощи своихъ отечественныхъ учителей, они надѣялись научиться у Делароша, Конье и Кутюра, у Ваперса и Галлэ. Въ исторіи живописи едва-ли найдется другой примѣръ такого внезапнаго переворота и замѣны господствующихъ принциповъ другими, совершенно противоположными. Въ первой половинѣ вѣка нѣмецкіе художники были благочестивыми, веселыми, умными и остроумными людьми. Они нравились своими личными качествами, твердостью характера, и вслѣдствіе этого публика не замѣчала, какъ мало они владѣли техническими средствами. Они съ пренебреженіемъ относились къ правильности рисунка, считали краски оскорбленіемъ цѣломудрія и возводили свои недостатки въ добродѣтели. Слѣдующее поколѣніе было зато осуждено всю жизнь учиться писать красками. Ихъ предшественники были" загадочными натурами"; они соединяли титаническую волю съ весьма слабымъ умѣніемъ; техническое совершенство они считали ниже своего достоинства; они не хотѣли отягчать откровенія духа чувственными воспріятіями, не хотѣли унижаться до изученія живописи и терять такимъ образомъ драгоцѣнное время. Новое поколѣніе не стыдилось красокъ. Со всѣмъ пыломъ молодости стало оно увлекаться колоритомъ и техникой живописи, и начало тѣмъ самымъ необходимую реакцію противъ отвлеченнаго идеализма школы Корнеліуса. Рисовальщики картоновъ нарушили правильное развитіе живописи; занятые идейной стороной своихъ замысловъ, они забросили традиціи техники. Заслуга поколѣнія 1850 года въ томъ, что оно возстановило эти традиціи при помощи французовъ: „Общее правило, если вы встрѣтите хорошаго нѣмецкаго живописца, можете говорить о его достоинствахъ по французски". Этими нелестными для Германіи, но вполнѣ справедливыми словами Эдмонъ Абу началъ свои отчеты о французской всемірной выставкѣ 1855 года



Ансельмъ Фейербахъ.

Ансельмъ Фейербахъ (Anselm Feuerbach) первый среди выдающихся нѣмецкихъ художниковъ позналъ необходимость реакціи противъ картоннаго стиля и отправился учиться въ Парижъ. Въ Германіи онъ самый яркій представитель классицизма въ духѣ французскихъ художниковъ Энгра и Томаса Кутюра. Ему удалось то, къ чему тщетно стремились нѣмецкіе классики начала вѣка. Тѣ довольствовались намеками и воплощали въ неопредѣленныхъ образахъ идеи греческихъ поэтовъ. Въ „Пирѣ у Платона" Фейербаха нѣмецкій классицизмъ завершился значительнымъ, благороднымъ произведеніемъ искусства, которое на всегда сохранитъ выдающееся значеніе. Въ творчествѣ Фейербаха духъ Греціи воплощенъ даже гораздо естественнѣе и свободнѣе, чѣмъ у французовъ. Классицизмъ не былъ ему привитъ извнѣ, а прирожденъ. Книга его отца, по его собственнымъ словамъ въ „Завѣщаніи" — пророческая печать его призванія въ искусствѣ. Онъ унаслѣдовалъ классицизмъ отъ вдохновеннаго ученаго, отъ автора „Ватиканскаго Аполлона", сумѣвшаго глубоко проникнуть въ сущность греческаго генія.

Въ натурѣ Фейербаха было много страннаго. Онъ былъ ученымъ филологомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ мечтателемъ, нѣмцемъ и эллиномъ, любилъ красоту и радость — а между тѣмъ его гордая муза, въ цѣпяхъ и съ кандалами на



Фейербахъ: Данте въ Равеннѣ.

ногахъ, одиноко блуждала въ жизни. Эта двойственность погубила его. Онъ, выросъ въ гордыхъ семейныхъ традиціяхъ, получилъ прекрасное воспитаніе, обладалъ удивительно благородной внѣшностью. Блестящимъ метеоромъ появился онъ въ Дюссельдорфѣ, начавъ свою дѣятельность въ 1845 году 16-ти лѣтъ, поражалъ всѣхъ своимъ умомъ и раннимъ развитіемъ, былъ любимцемъ женщинъ. Онъ прошелъ въ живописи черезъ всѣ школы Германіи, Бельгіи и Франціи. Признательность онъ чувствовалъ лишь къ французамъ и гордился тѣмъ, что первый сталъ учиться у нихъ. Но лишь послѣ поѣздки въ Италію онъ сталъ истиннымъ художникомъ. То былъ знаменательный часъ, когда угрюмый поклонникъ красоты Фейербахъ вмѣстѣ съ веселымъ пѣвцомъ застольныхъ пѣсень, Викторомъ Шеффелемъ, прибыли въ Венецію въ 1845 году. Фейербахъ пріѣхалъ въ Венецію по порученію двора въ Карлсруэ; ему заказана была копія тиціановской „Assunta". Въ Венеціи Фейербахъ совершилъ второй рѣшительный шагъ своей жизни. Третій шагъ былъ совершенъ тогда, когда лишенный стипендіи и съ юношеской вѣрой въ свою звѣзду, онъ предпринялъ путешествіе въ Римъ.

Онъ былъ красивъ, небольшого роста, тонкій, довольно блѣдный и худой, нѣженъ какъ потомокъ вырождающагося аристократическаго рода; у него были густые черные локоны, женственное очертаніе лица, южный цвѣтъ кожи. Взглядъ карихъ глазъ, то огненныхъ, то глубоко печальныхъ, былъ нѣсколько разсѣянный. Онъ пѣлъ прекраснымъ глубокимъ голосомъ итальянскія пѣсни подъ акомпанементъ гитары. Беклинъ и Рейнгольдъ Бегасъ часто играли и пѣли вмѣстѣ съ нимъ. Онъ ходилъ съ ними подъ руку, какъ дѣвушка, когда они бродили вмѣстѣ по римскимъ улицамъ.

Впечатлѣнія, вынесенныя имъ изъ Италіи, были рѣшающими для всей его дальнѣйшей жизни. Благородство древняго искусства и его божественную простоту онъ понималъ гораздо глубже нежели Кутюръ: этимъ онъ достигъ про-



Фейербахъ: Римлянка.

стоты и величія, до котораго не могъ подняться французскій классицизмъ. Отъ первыхъ произведеній, еще какъ бы невылупившагося изъ яйца художника, до его „Пира Платона" — какой огромный путь развитія. Первая значительная картина Фейербаха, написанная въ Парижѣ въ 1852 году, Гафизъ въ кабакѣ окруженный дѣвушками. Сюжетъ является запоздалымъ отголоскомъ Даумеровской обработки Гафиза, но съ художественной стороны это одно изъ самыхъ неподдѣльныхъ произведеній школы Кутюра. Никто изъ нѣмецкихъ художниковъ не отражалъ такъ близко духъ французской школы. Картина написана быстрыми, широкими мазками; художникъ имѣлъ главнымъ образомъ въ виду общій эффектъ, и хотѣлъ показать, что онъ усвоилъ себѣ все, чему можно научиться въ Парижѣ. Отпечатокъ французской школы лежитъ и на картинѣ 1854 года, „Смерть Пьетро Аретино". Но на ряду съ парижскими учителями венеціанцы поздней поры оказали несомнѣнно вліяніе на эту картину. Въ ней уже видно стремленіе къ монументальности, къ пышнымъ зрѣлищамъ. Фейербахъ очевидно изучилъ Паоло Веронеза и понялъ его огромное превосходство надъ французами. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ присмотрѣлся и къ техникѣ другихъ венеціанскихъ мастеровъ и нашелъ въ колоритѣ Бордоне нѣчто родственное себѣ. Самымъ зрѣлымъ плодомъ венеціанскихъ впечатлѣній была картина законченная въ Римѣ въ 1857 году — „Данте, гуляющій въ Равеннѣ съ дамами". По солнечной теплотѣ колорита, по тонкости золотистыхъ тоновъ, по спокойствію художественной манеры, ни одинъ изъ современныхъ художниковъ не приближался такъ къ Пальмѣ Старшему и къ Бордоне, какъ Фейербахъ въ этой картинѣ. Въ „Смерти Данте" 1858 г. еще больше глубины, золотистаго пламени и вдумчивой торжественной красоты.

Въ послѣдующихъ картинахъ Фейербахъ намѣренно отказался отъ того, что составляетъ наибольшее обаяніе его Дантовскихъ картинъ — отъ мягкой теплоты и солнечнаго блеска красокъ. Онъ все болѣе сосредоточивался на холодныхъ тонахъ, доводя ихъ почти до безцвѣтной сѣрости, до голубовато свинцоваго отблеска, до лунной блѣдности колорита. Всю жизнь своихъ художественныхъ образовъ онъ обращалъ во внутрь, лишая ихъ члены почти всякаго движенія. Даже выраженіе душевной жизни въ глазахъ и чертахъ лица чрезвычайно сдержанное. Его „Pietà", обѣ Ифигеніи и „Пиръ Платона" — образцы той высоты классицизма, которой онъ достигъ пребываніемъ въ Италіи. Благородство, гармонія, спокойное простое величіе отличаютъ на картинѣ „Pietà" мать Спасителя, склоненную въ нѣмой печали надъ трупомъ божественнаго Сына; три колѣнопреклоненныя женщины производятъ глубокое впечатлѣніе не-



Фейербахъ: Pietà.

подвижностью ихъ тихой, какъ бы застывшей печали. Наибольшей высоты своего таланта Фейербахъ достигъ въ „Ифигеніи". Въ обѣихъ картинахъ — первая относится къ 1862 г., вторая къ 1871, — представлена высокая фигура, выше человѣческаго роста, величественная, какъ и подобаетъ героинѣ греческой трагедіи. Но всетаки „Пиръ у Платона" — одно изъ самыхъ художественныхъ и утонченныхъ созданій фантазіи, преисполненной всѣмъ великолѣпіемъ античнаго міра; картина эта сохранитъ навсегда высокое значеніе. Въ ней нѣтъ ничего лишняго, ничего случайнаго. Благородная простота манеры, греческая ритмичность оттѣнковъ, прекрасныя барельефныя линіи, суровость красокъ и строгость формы — основныя черты Фейербаховскаго творчества. Въ нихъ выразилось его тяготѣніе къ величію и героизму. Его „Медея" мюнхенской пинакотики полна величественно-мрачной печали и производитъ такое же впечатлѣніе, какъ монологъ изъ трагедіи Софокла. Въ томъ же родѣ его „Битва амазонокъ". Это одна изъ немногихъ картинъ XIX вѣка, на которой обнаженное тѣло представлено съ непорочной простотой и естественностью античной наготы. Италія спасла Фейербаха отъ искуственности и напыщенности, въ которую впало французское искусство со времени Делароша. Искусственность въ костюмѣ, гримировкѣ, въ позѣ и движеніи, въ освѣщеніи и обстановкѣ онъ считалъ театральною. Прежнее изображеніе натурщиковъ и натурщицъ съ ихъ искусственными позами и гримасами онъ замѣнилъ простотой пластическихъ формъ. Всѣ его усилія были направлены на непрерывное изощреніе глаза, на то, чтобы изучить и усвоить себѣ самое существенное въ линіяхъ природы и человѣческаго тѣла.

Окрѣпнувъ среди постояннаго общенія съ великимъ прошлымъ въ искусствѣ съ простотой и героическимъ величіемъ римскаго ландшафта, Фейербахъ принялъ лѣтомъ 1873 г. предложеніе каѳедры въ Вѣнской академіи. Друзья его ликовали. Наконецъ-то заброшенный гдѣ-то вдали отъ родины



Фейербахъ: Ифигенія.

художникъ нашелъ себѣ пристанище и начнетъ новую жизнь. Фейербаху было тогда немногимъ болѣе сорока лѣтъ. Но не долго ужился онъ въ Вѣнѣ. Покинувъ Римъ, онъ къ ужасу своему очутился въ суетливой столицѣ, переживавшей въ то время строительную горячку. Близость Микель Анджело смѣнилась близостью Макарта. Наброски для большого цикла борьбы титановъ, начатыя Фейербахомъ по возвращеніи, обѣщали очень много. Въ нихъ видна увѣренность и величіе, не имѣющія ничего равнаго себѣ въ нѣмецкомъ искусствѣ того времени. Но этимъ наброскамъ не суждено было быть приведенными въ исполненіе.

Только на римской почвѣ Фейербахъ чувствовалъ себя Антеемъ; въ Вѣнѣ же онъ утратилъ свою силу. Въ немъ была природная сдержанность и тонкость чувства и эта, своего рода таинственная, фаустовская натура, очень неохотно допускала чужихъ въ свой душевный міръ. Въ творчествѣ, какъ и въ жизни онъ отличался простотой и благородствомъ, ненавидѣлъ ходульность и высокопарность въ искусствѣ и въ жизни, былъ рѣзокъ, суровъ и откровененъ въ сужденіяхъ, одинокъ и гордъ. Всѣ эти свойства не могли создать ему друзей. Его наброски къ „Паденію титановъ" были очень холодно встрѣчены на вѣнской выставкѣ, и это было для него смертельнымъ оскорбленіемъ. Вѣна, гдѣ такъ охотно смѣются, хохотала надъ нимъ. Критика осудила его съ большой строгостью. Онъ оставилъ Вѣну и уѣхалъ въ Венецію. Трагическая судьба небольшой компаніи музыкантовъ, которые утонули во время ночной прогулки на Лидо, послужила сюжетомъ еще для одной картины, послѣдней, подъ названіемъ „Концертъ". Она была найдена не законченной послѣ его смерти и попала въ берлинскую національную галлерею. Фейербахъ умеръ 4-го января 1880 года, совершенно одинокій, въ отелѣ въ Венеціи.

Здѣсь спитъ Ансельмъ Фейербахъ.
Его былъ жребій многотрудный
Въ отчизнѣ жить не могъ онъ—ахъ
Платили тамъ ему такъ скудно.

Такъ гласитъ надгробная надпись, которую онъ самъ составилъ для себя. Потомство готово замѣнить ее слѣдующей;

Здѣсь спитъ германскій художникъ.
Гордость германскихъ племенъ,



Фейербахъ: Медея.

Всегда его имя помянутъ
Среди лучшихъ германскихъ именъ.

Не слѣдуетъ, однако, слишкомъ увлекаться. Фейербахъ говорилъ однажды про себя въ откровенной бесѣдѣ, что въ исторіи искусства XIX вѣка о немъ упомянутъ какъ о метеорѣ. Онъ казался себѣ самому настолько оторваннымъ отъ искусства своего времени, что считалъ себя вправѣ произнести слѣдующую фразу: „повѣрь мнѣ — черезъ пятьдесятъ лѣтъ картины мои оживутъ и разскажутъ чѣмъ я былъ и чего я хотѣлъ“ Нс на самомъ дѣлѣ интересъ къ Фейербаху возродился не столько благодаря его картинамъ, какъ его „Завѣщанію“. Эта книга открыла Германіи глаза на значеніе Фейербаха и съ тѣхъ поръ преклоненіе передъ нимъ стало даже чрезмѣрнымъ. При его жизни, критика относилась къ нему безъ достаточнаго пониманія,—такова впрочемъ судьба большинства великихъ художниковъ, если они не доживаютъ до глубокой старости. Критика осуждала его сѣрые тона, а любители искусства возставали противъ его не патріотическихъ сюжетовъ и жаловались на отсутствіе повѣствовательнаго содержанія въ его картинахъ. Поклонниками его были лишь люди съ утонченнымъ вкусомъ, тѣ, которые не хвалятъ во всеуслышаніе. Онъ никогда не слышалъ одобренія, и это отравляло ему жизнь. Потомство хорошо поступаетъ, стараясь исправить несправедливость современниковъ художника. Но нельзя считать его созидателемъ новыхъ путей въ искусствѣ, говорить, что его творчество опредѣлило дальнѣйшее развитіе искусства. Подъ такимъ сужденіемъ едва-ли подпишется болѣе отдаленное потомство.

Фейербахъ интересенъ скорѣе какъ предметъ психологическаго, а не критическаго анализа. Кто читалъ „Завѣщаніе“, чувствуетъ обаяніе личности автора въ его картинахъ. Въ нихъ слышится исповѣдь гордой, недовольной, страдающей души, и авторъ кажется уже не запоздалымъ сыномъ Возрожденія, а человѣкомъ современнымъ, охваченнымъ лихорадочностью декаданса. Фейербахъ является въ своей книгѣ одной изъ первыхъ жертвъ тѣхъ умственныхъ и душевныхъ противорѣчій, которыя тяготѣютъ надъ XIX вѣкомъ. Онъ какъ бы даже считаетъ свое состояніе чѣмъ-то возвышеннымъ и утонченнымъ, и развиваетъ его въ себѣ съ извѣстной нѣжностью. Онъ одинъ изъ первыхъ психопатологовъ въ духѣ Верлэна, съ усталой душой и разочарованными чувствами, искатель утонченныхъ ощу-



Фейербахъ: Пиръ у Платона.

щеній въ простотѣ. Усталая покорность отражается и въ его картинахъ. Ни у кого изъ древнихъ нѣтъ столько грусти, какъ у Фейербаха; это настроеніе, созданное современностью. Уже въ его „Молодыхъ женщинахъ, окружающихъ Данте" свѣтится та печаль, которая иногда на закатѣ знойнаго дня, охватываетъ молодую душу предчувствіемъ умиранія. Кажется, что всѣ эти женщины должны кончить жизнь въ монастырѣ, или, подобно Ифигеніи, сидѣть на берегу моря на которомъ не покажется корабля для нихъ. Удивительно что именно образъ Ифигеніи такъ занималъ воображеніе художника; онъ нѣсколько разъ брался за исполненіе его. А послѣ Ифигеніи онъ сталъ писать Медею, которая выражаетъ еще болѣе сильно чувство покинутости, наполняющее душу художника. Дочь Колхиды сидитъ у морскаго берега. Ее пронизываетъ холодъ и трепетъ отъ сознанія своего одиночества. Она душой ищетъ на горизонтѣ Грецію и видитъ передъ собою безбрежное море, далекое и сѣрое какъ ея тоска; въ ней воплощено одиночество самого художника. И онъ, подобно Гельдерлину, греческому Вертеру, ищетъ въ призрачной Элладѣ покоя для своей больной души. Его „Пиръ у Платона" не рисуетъ свободнаго веселія и чувственности, ума и разгула, размѣренности и безпредѣльности аѳинской жизни при Периклѣ. Нѣтъ въ немъ и олимпійскаго веселья, съ которымъ Рафаэль изобразилъ бы этотъ сюжетъ. Монашескій аскетизмъ подавляетъ греческую радость. Эти греки познали печаль, принесенную въ міръ христіанствомъ. Тоже можно сказать объ его „Судѣ Париса" въ Гамбургѣ. Обнаженныя женщины въ натуральную величину, амуры, южный ландшафтъ, пестрыя одежды, золотая утварь, блестящія украшенія,—все это образуетъ составныя части картины, а между тѣмъ далеко не этимъ опредѣляется впечатлѣніе. Выраженіе лицъ у трехъ богинь какое-то тоскливое, какъ будто каждая изъ нихъ заранѣе знаетъ, что не ей достанется яблоко. Такъ же тоскливо сидитъ Парисъ. И тѣмъ, что Фейербахъ заимствовалъ у Буше его амуровъ, онъ еще болѣе отмѣтилъ рѣзкую грань между греческой сказкой, составляющей содержаніе его картины, и угрюмымъ настроеніемъ, въ которомъ она написана. Веселіе античной души подернуто у него чисто современной грустью. Онъ разсказываетъ старинныя преданія такъ, какъ бы не разсказывалъ ихъ ни одинъ грекъ и ни одинъ мастеръ Возрожденія. Его Олимпъ задернутъ туманомъ, колоритомъ сѣвера; онъ проникнутъ грустью времени болѣе поздняго и болѣе

нервнаго, болѣе богатаго оттѣнками чувствъ. Задачи его болѣе сложныя, чѣмъ въ древней Элладѣ. Картины Фейербаха — октавы на языкѣ Тассо, но онѣ проникнуты лирической грустью, которую Тассо никогда бы не вложилъ въ нихъ. Грецію времени Перикла освѣщало яркое сіяніе солнца, надъ Греціей Фейербаха нависло тусклое, ноябрьское небо. Даже въ такихъ его картинахъ, какъ „Дѣти на морскомъ берегу“ и „Идиллія“, сказывается грустное, страдальческое отношеніе къ жизни, нѣчто напоминающее мягкость и тишину Бернъ-Джонса. Кажется, что эти цвѣтки человѣчества созданы лишь для того, чтобы погибнуть не расцвѣтая, что въ нихъ воплощенъ конецъ цѣлаго міра, и нельзя вдохнуть въ нихъ радостнаго чувства молодости. Даже пять молодыхъ дѣвушекъ на картинѣ „Весна“ кажутся молодыми вдовами, вложившими всю нѣжность души въ элегическій плачъ о супругѣ.

Этому грустно-примиренному выраженію соотвѣтствуетъ странная неподвижность фигуръ Фейербаха. Онѣ не говорятъ, не смѣются и не плачутъ, не знаютъ страстей и страданій, которыя могли бы выразиться въ движеніяхъ тѣла. На всемъ лежитъ отпечатокъ возвышеннаго спокойствія, того же, которое отличаетъ Густава Моро, Пювисъ де Шаванна и Бернъ-Джонса отъ риторическихъ и восторженныхъ романтиковъ. Картины Фейербаха отмѣчены духомъ его личности, въ нихъ отразился современный декадансъ. На красоту античнаго міра онъ набросилъ покровъ таинственности, и освѣтилъ жизнь грустнымъ свѣтомъ, свойственнымъ старѣющимъ мірамъ. Дыханіе грусти въ этихъ подавленныхъ голубоватыхъ тонахъ производитъ иногда потрясающее впечатлѣніе. На примѣрѣ Фейербаха мы ясно видимъ, что выраженіемъ душевной жизни въ живописи служитъ именно колоритъ. Въ первую пору творчества, когда онъ былъ полонъ идеаловъ и надеждъ, картины его озарены были ликующей венеціанской радостью, краски ложились сочными золотыми аккордами; когда „радость за радостью погибали въ потокѣ временъ“, колоритъ его сталъ свинцовымъ, угрюмымъ и мертвеннымъ. Когда Францъ Гальсъ въ послѣдній періодъ своего творчества сталъ получать отъ людей лишь самое необходимое для жизни онъ и созданіямъ своей кисти сталъ удѣлять лишь то самое необходимое количество красокъ, безъ которыхъ онѣ не походили бы на живыхъ людей; въ печальные дни банкротства волшебный золотистый тонъ Рембрандта смѣнился угрюмымъ однообразнымъ и коричневымъ. Такъ и надъ картинами Фейербаха лежитъ глубокая грусть — какъ бы воспоминанія и раскаянія, мрачное вечернее настроеніе, въ которомъ полетъ летучихъ мышей доставляютъ отраду. Въ колоритѣ Фейербаха сказалась грусть и усталость конца нашего вѣка.

Это отличаетъ его отъ его современниковъ. Другіе идеалисты той поры писали безъ всякихъ колебаній, съ легкостью профессоровъ каллиграфіи. Они собирали воспоминанія, группировали ихъ и съ довольствомъ потирали руки, когда имъ удавалось приблизиться къ своимъ образцамъ. Они еще не чувствовали біенія пульса XIX вѣка, основная нота ихъ творчества—отсутствіе индивидуальности. Нервный мечтатель Фейербахъ былъ прежде всего сильной личностью. Въ немъ возродилась послѣ долгаго сна человѣческая душа — живая и страдающая. Подъ ея вліяніемъ вялая идеализація другихъ художниковъ перешла у Фейербаха въ современный пессимизмъ и въ болѣзненную примиренность. Чѣмъ болѣе онъ поддавался этому настроенію, тѣмъ болѣе онъ становился самимъ собою и тѣмъ болѣе проникался духомъ современности. Но тѣмъ болѣе удалялся онъ отъ тѣхъ художественныхъ произведеній, которыя ему самому и всѣмъ его современникамъ казались вѣчными образцами прекраснаго. Его стали упрекать въ странностяхъ и въ причудахъ. Критики доказывали ему, что онъ отдаляется отъ линій классическихъ образцовъ. Они съ возмущеніемъ

спрашивали его, почему онъ, больной, нервный, уставшій, изнѣженный блѣдный человѣкъ съ колеблющейся измученной душой—не такъ пишетъ какъ свѣтлый импровизаторъ Рафаэль, какъ Веронезъ, окруженный праздничнымъ ликованіемъ, какъ жизнерадостный пѣвецъ плоти—Рубенсъ. И Фейербахъ усумнился въ себѣ. Ему, какъ Гро во Франціи, стало казаться слабостью то, что составляло его силу. Онъ еще не побѣдилъ стараго искусства, какъ Беклинъ и другіе идеалисты нашего времени. Онъ всю жизнь восторгался и изумлялся новизной того, что онъ находилъ въ произведеніяхъ прежнихъ вѣковъ. Въ немъ дрожали нервы декаданса, текла кровь XIX вѣка—а онъ стремился быть подражателемъ и сохранить лишь благородство стараго стиля. Каждое его произведеніе было борьбой, отчаяннымъ поединкомъ между индивидуальностью художника, его внутреннимъ самочувствіемъ съ одной стороны и понятіемъ объ абсолютно прекрасномъ съ другой. Въ первыхъ его рисункахъ видна большая смѣлость. Ихъ можно легко отличить; чувствуется, что одинъ только Фейербахъ могъ такъ рисовать. Но потомъ можно прослѣдить шагъ за шагомъ, отъ одного наброска къ другому, какъ онъ старался, чтобы въ готовой картинѣ было какъ можно меньше фейербаховскаго. Все личное, индивидуальное въ рисункѣ теряется. Композиція утрачиваетъ все что художникъ внесъ своего и когда картина закончена, она производитъ странное впечатлѣніе, она написана какъ бы призракомъ древняго венеціанца. Самъ Фейербахъ чувствовалъ этотъ диссонансъ. Онъ видѣлъ, что уже не вполнѣ выражаетъ самого себя, но вмѣстѣ съ тѣмъ и не уподобляется древнимъ. Онъ вставляетъ условно подражательныя фигуры въ свои картины, какъ напримѣръ амуровъ въ жанрѣ Буше въ судѣ Парнса, хотя все его существо возмущается противъ этихъ фигуръ; но онъ хочетъ достигнуть этимъ хотя бы внѣшняго сходства со старыми картинами, произвести впечатлѣніе праздничности, ликованія и настроеній эпохи Возрожденія; стоя же передъ своей картиной, онъ представляется самому себѣ какъ бы могильщикомъ въ платьѣ арлекина. Онъ съ отчаяніемъ наблюдаетъ за собой и чувствуетъ, что его творческая сила иссякла. Неподражаемое искусство древнихъ взираетъ на него со стѣнъ музея во всемъ своемъ величіи, и онъ борется съ нимъ на жизнь и на смерть. Фейербахомъ онъ не хочетъ быть, а классикомъ не можетъ сдѣлаться. Занавѣсъ падаетъ и трагедія кончена. Такія драмы разыгрывались конечно и прежде, но въ наше время онѣ стали учащаться. И тѣмъ печальнѣе онѣ, что касаются не среднихъ людей, а особенно даровитыхъ натуръ.

Все это, весь этотъ молчаливый урокъ исторіи, „Завѣщаніе" раскрываетъ въ картинахъ Фейербаха. Тамъ, въ самомъ дѣлѣ картины его получаютъ даръ слова; изъ нихъ вырывается крикъ, какъ изъ человѣческой груди; вся трагедія его развитія, все, что ему удалось и что осталось недостигнутымъ раскрывается. Но едва-ли позднѣйшія поколѣнія почувствуютъ тоже самое передъ картинами Фейербаха. Они его будутъ судить не психологически, а какъ художника, и его нравственное величіе будетъ закрыто для нихъ, Чѣмъ-же его будутъ считать тогда: создателемъ новаго или подражителемъ, предтечей или эпигономъ? Займетъ-ли онъ мѣсто рядомъ съ Беклиномъ и Уотсомъ, или-же рядомъ съ Кутюромъ и Энгромъ. Быть можетъ хорошо, что въ исторіи искусства встрѣчаются иногда личности, относительно которыхъ не примѣнимъ химическій анализъ. Фейербахъ великое явленіе въ нѣмецкомъ искусствѣ своего времени. Его творчество благородно и аристократично, лишено характера иллюстрацій и всякой шумливой пестроты. Его фигуры тоже позируютъ, но всегда красиво, не театрально. Во время общаго декламаторства онъ одинъ былъ свободенъ отъ риторства и отъ условнаго паѳоса; это одно создаетъ ему особое положеніе въ ряду нѣмецкихъ художниковъ переходнаго времени. Онъ всегда простъ, серьезенъ,



Лессингъ: Гусситская проповѣдь.

величественъ. У него во всемъ замѣтна выдержанность стиля и въ этомъ его характерная особенность среди художниковъ, часто впадавшихъ въ мелочность. Но совершенно иной станетъ оцѣнка Фейербаха, если его сравнивать съ французами и съ древними мастерами. Фейербахъ не былъ метеоромъ, онъ твердо стоялъ на почвѣ Кутюра, и достигъ позже, подъ вліяніемъ венеціанцевъ и римлянъ еще большей простоты. Онъ суровѣе, мужественнѣе Кутюра, но всетаки по своимъ законченнымъ картинамъ это римлянинъ cinquecento, испытавшій вліяніе Венеціи, а не оригинальный геній XIX вѣка, каковъ Беклинъ напримѣръ. Беклинъ воспроизводилъ образы древняго искусства въ ихъ вѣчной молодости и цѣльности, но онъ человѣкъ новаго времени по своему чувству и по высоко развитой техникѣ. Фейербахъ связанъ своими техническими средствами съ французской, венеціанской и римской школами. Его манера обусловлена искусствомъ cinquecento или, быть можетъ, явилась результатомъ атавизма. Въ рисункахъ и въ литературныхъ произведеніяхъ онъ человѣкъ своего времени, въ картинахъ человѣкъ прошлаго. Искусственно подавленная современность уже не проявляется въ картинахъ, нервность пропала, и ни одинъ человѣчный крикъ не вырывается изъ устъ его созданій. Глядя сквозь призму великихъ мастеровъ древности онъ научился не замѣчать все мелочное въ жизни; но этихъ очковъ онъ уже никогда не снималъ. Этотъ современный человѣкъ, столь нервный въ своихъ литературныхъ произведеніяхъ, старается совершенно истребить нервность въ своей живописи, думая, что такимъ образомъ онъ ближе осуществляетъ свой идеалъ. Картины его навѣваютъ холодъ. Полнаго признанія заслуживаетъ въ нихъ только глубокая искренность художника и какое-то святое спокойствіе: но всетаки, если считать его созидателемъ новыхъ путей,


Пилоти.

не слѣдуетъ забывать, что онъ небылъ самостоятеленъ, какъ напримѣръ Миллэ. Онъ достигъ высоты спокойнаго созерцанія, опираясь на тѣ образцы прошлаго, отъ обаянія которыхъ современное искусство должно еще непремѣнно освободиться для того, чтобы познать собственныя силы.

Вмѣстѣ съ Фейербахомъ и тоже послѣ предварительнаго изученія колорита въ антверпенской академіи, отправился въ 1849 году, къ Кутюру франкфуртскій уроженецъ *Викторъ Мюллеръ* Victor Müller. Онъ жилъ въ Парижѣ до 1858 года, и тамъ на него имѣлъ вліяніе Делакруа и отчасти Курбе. Его „Лѣсная нимфа", лежащая въ лѣсу полная женщина, создала ему въ 1863 году имя въ Германіи; въ ней видно вліяніе трезваго реализма и сочной широкой манеры Курбе. Въ остальныхъ картинахъ онъ, подобно Делакруа, почти исключительно вдохновлялся Шекспиромъ. Гамлетъ у могилы Іорика, Офелія, Ромео и Юлія, Геро и Леандръ—во всѣхъ этихъ картинахъ видна глубина и пламенность колорита; характеры представлены съ большой духовной сосредоточенностью и въ окружающемъ ландшафтѣ чувствуется мрачная поэзія природы, которая такъ углубляетъ человѣческія трагедіи на картинахъ Делакруа. Талантъ Виктора Мюллера очень смѣлый и чуждъ компромиссовъ; пламенность южанина сочеталась въ немъ съ дикимъ романтизмомъ; онъ былъ кромѣ того мощнымъ реалистомъ и не сдѣлалъ ни одного шага на встрѣчу эстетическимъ вкусамъ своего времени. Тогда господствовала вялая округленность формъ и условная красота; онъ же радуетъ взоръ здоровымъ освѣжающимъ уродствомъ. Всѣ фигуры на его картинахъ обнаруживаютъ благоговѣйное преклоненіе передъ природой; видно, что онѣ написаны художникомъ, любившимъ юношескія произведенія Рибейры и Караваджіо. Также изумительны сила выраженія, глубокій паѳосъ которыхъ онъ достигалъ въ движеніяхъ и лицахъ. Макартъ въ своей сценѣ на балконѣ изъ Ромео и Юліи не идетъ дальше пустыхъ театральныхъ эффектовъ, а таже сцена у Виктора Мюллера дышетъ страстной, почти кровожадной чувственностью. Казалось, народился новый Делакруа, феноменальный талантъ показался на горизонтѣ нѣмецкаго искусства. Но Германіи пришлось похоронить этого величайшаго романтика прежде чѣмъ онъ успѣлъ сказать рѣшительное слово; Мюллеръ, также какъ и высшій представитель картонной эры, Ретель, умеръ во цвѣтѣ лѣтъ.

Изъ другихъ художниковъ, которые вмѣстѣ съ Фейербахомъ и Мюллеромъ совершали паломничество въ Парижъ, ни одинъ не имѣетъ равнаго имъ значенія. Заслуга остальныхъ въ томъ, что они усвоили себѣ во Франціи сравнительно хорошую технику, и вернувшись на родину, стали проповѣдывать новое



Пилоти: Сени передъ трупомъ Валленштейна.

евангеліе въ живописи. Своими блестящими успѣхами въ пятидесятыхъ годахъ они обязаны колориту и техникѣ, пріобрѣтеннымъ у французскихъ учителей. Они были въ свое время лучшими нѣмецкими художниками, истинно великими въ виду того что техническое совершенство было тогда рѣдкимъ и новымъ. Когда же оно стало привычнымъ и распространеннымъ, то у этихъ художниковъ не осталось ничего возвышающаго ихъ надъ общимъ уровнемъ.

Это относится ко всей берлинской школѣ 50-хъ и 60-хъ годовъ. Самый самобытный изъ многихъ берлинцевъ, учившихся въ Парижѣ, былъ несомнѣнно рано умершій *Рудольфъ Геннебергъ* (Rudolph Henneberg). Своей техникой онъ обязанъ Кутюру, у котораго учился, начиная съ 1851 г.; сюжеты же онъ заимствовалъ изъ нѣмецкихъ классиковъ. Какъ уроженецъ Брауншвейга, онъ чувствовалъ особенное влеченіе къ своему земляку Бюргеру. Высокая техника служила ему средствомъ изображать сюжеты изъ сѣверныхъ балладъ. Геннебергъ какъ и Бюргеръ отличался порывистостью, дикостью, возбужденностью и нѣкоторой романтической таинственностью въ духѣ сѣверныхъ балладъ. Картины его проникнуты своеобразно сильной, мрачной поэзіей и смѣлой фантазіей. Въ „Дикой охотѣ",—иллюстраціи бюргеровской баллады,—бѣшенно несутся охотники съ собаками.

За эту картину въ 1856 году онъ получилъ въ Парижѣ золотую медаль. Въ картинѣ 1860 года „Преступникъ изъ чувства потерянной чести", благородство колорита Кутюра соединяется съ дюссельдорфскимъ романтизмомъ горныхъ ущелій. Въ главномъ же его произведеніи, „Погоня за счастьемъ" сохранилась частичка, очень впрочемъ небольшая, духа Дюреровской картины „Рыцарь, смерть и дьяволъ". „Погоня за счастьемъ" обвѣянная мрачнымъ средневѣковымъ романтизмомъ, доставила Геннебергу громкую славу на выставкѣ 1868 года.

Полное отсутствіе силы чувствуется въ женственномъ, лишенномъ темперамента талантѣ *Густава Рихтера* (Gustav Richter). Это слабая копія Винтергальтера. Популярность его основана на двухъ картинахъ—„Молодой рыбакъ" и „Одалиска"; ихъ воспроизводили безъ конца на бонбоньеркахъ и ящикахъ для перчатокъ. Было время, когда каждая портниха носила брошку съ изображеніемъ „Одалиски". Въ Парижѣ Рихтеръ достигъ виртуозности въ техническомъ отношеніи; его умѣніе писать сверкающія ткани доставило громкую извѣстность его женскимъ портретамъ. Около 1860 года, послѣ того какъ сошелъ со сцены Эдуардъ Магнусъ — Рихтеръ сталъ излюбленнымъ портретистомъ. Изящный, жизнерадостный художникъ былъ баловнемъ общества, пріобрѣлъ широкія связи, былъ осыпанъ славой и отличіями. Работы его были исполненны съ тѣмъ совершенствомъ, которое было тогда еще неизвѣстно въ Берлинѣ и обладали нѣкоторымъ лоскомъ, сходившимъ за благородство. Только позже обнаружились пошлость и пустота также какъ и безвкусіе его портретовъ, въ которыхъ туалеты играли главную роль; сладкая, дѣланная улыбка и одинаковая на всѣхъ портретахъ ласковость взгляда скоро надоѣли. Во всѣхъ его хромолитографіяхъ въ человѣческій ростъ есть нѣкоторая изысканность манеръ и лицъ; въ дѣйствительности она, быть можетъ, недоставала его моделямъ, но за то въ нихъ навѣрное было больше индивидуальности и жизненности. Позже, когда въ зрѣломъ возрастѣ Рихтеръ испыталъ семейное счастіе, онъ написалъ нѣсколько портретовъ — своихъ сыновей и жены; они даютъ ему нѣкоторое право на вниманіе потомства. Къ послѣднему періоду относится также чрезвычайно популярный въ Пруссіи идеализированный портретъ баронессы Циглеръ въ образѣ королевы Луизы. Большія композиціи Рихтера, восхищавшія нѣкогда посѣтителей выставокъ, въ настоящее время совершенно забыты. Его „Дочь Іаира„ возбуждала въ 1856 году всеобщіе восторги прелестью колорита. Но техника колорита настолько усовершенствовалась съ тѣхъ поръ, что теперь бросаются въ глаза лишь слабость исполненія, театральность картины и пошлое исканіе эффектовъ; изящный молодой художникъ продѣлываетъ свои фокусы съ большой аффектаціей. „Сооруженіе пирамидъ" въ мюнхенскомъ Максимилеанеумѣ — толпа темнокожихъ людей и пришедшая для осмотра королевская чета съ безконечной свитой — производитъ впечатлѣніе огромной этнографической карты; надъ этимъ не стоило трудиться двѣнадцать долгихъ лѣтъ.

Отто Книлле (Otto Knille) научился въ Парижѣ смѣло писать на огромныхъ полотнахъ и стѣнахъ. Обладая этой способностью онъ однако исполнялъ всѣ монументальные заказы, полученные имъ въ Пруссіи, безукоризненно, но весьма скучно.

Юліусъ Шрадеръ Julius Schrader гораздо болѣе интересенъ нѣсколькими своими хорошими портретами, чѣмъ историческими картинами, составившими его славу. „Смерть Леонардо да-Винчи", „Взятіе Калэ Эдуардомъ III", „Валленштейнъ и Сени занимающіеся астрологіей", „Умирающій Мильтонъ" и „Прощаніе Карла I съ дѣтьми"—представляютъ въ общемъ слитное эхо его занятій въ парижскихъ мастерскихъ. Созданная Деларошемъ декоративно театральная живопись господствовала не только въ Бельгіи; въ числѣ ея жертвъ оказались и нѣмецкіе художники. Въ Германіи тоже были предрасполагавшія къ ея появленію политическія и литературныя условія. Отставшій, недовольный собою народъ, стремился къ подвигамъ и славѣ. Великими драмами прошлаго надѣялись расшевелить души, подобно тому, какъ массажемъ лѣчатъ упадокъ тѣлесныхъ силъ. И также какъ во Франціи, историческая наука подготовила въ Германіи почву для живописи. Для романтиковъ различныя историческія эпохи



Макартъ.

сплетались поэтически въ одно цѣлое; и основной тонъ всей нѣмецкой исторіи они видѣли въ грусти, проникающей эпоху Гогенштауфеновъ. Но съ 30-хъ годовъ въ литературѣ началось царство исторической науки. Шлоссеръ началъ свой „общеисторическій обзоръ древняго міра, разросшійся до 9 томовъ; въ нихъ культурная жизнь древняго міра изображена съ небывалой до него полнотой. Его „Исторія восемнадцатаго вѣка“ была еще большимъ откровеніемъ въ исторической наукѣ. Въ ней, по образцу Вольтера, въ изложеніе политическихъ событій введено описаніе нравовъ, наука и литература. Рѣзкая субъективность Шлоссера смѣнилась въ трудахъ Ранке научною объективностью. Онъ былъ глубокимъ знатокомъ источниковъ и въ своихъ очеркахъ папства послѣ реформаціи, французскаго королевскаго двора, политики князей во время реформаціи, далъ тонкіе, какъ бы выточенные портреты Кромвеля и героевъ, ростущей Пруссіи. Луденъ, Гизебрехтъ, Лео, Гуртеръ, Дальманъ, Гервинусъ и многіе другіе, начали тогда свою широкую дѣятельность. Нѣмецкая живопись, какъ и французская, старалась извлечь пользу изъ этихъ научныхъ трудовъ. Шназе первый сталъ доказывать въ Kunstblatt'ѣ“ 1834 г., что явилась настоятельная потребность въ исторической живописи и культъ старины — истинно „религіозное влеченіе“ въ столь безотрадную эпоху. Вскорѣ послѣ того Фишеръ сталъ проповѣдовать историческую живопись какъ своего рода новое евангеліе. „Исторія“, говорилъ онъ, „откровеніе Божье“. Въ ней, также какъ въ священномъ писаніи, раскрывается духъ Божій. Историческая живопись поэтому является прямымъ слѣдствіемъ и подтвержденіемъ тѣхъ принциповъ, которые пять вѣковъ тому назадъ возродили христіанскую живопись въ творчествѣ Джіотто. Созданная развитіемъ всѣхъ областей знанія и всѣхъ формъ жизни, историческая живопись послѣдняя и высшая степень въ развитіи религіозной живописи. Въ ней истинное завершеніе религіозной живописи. „Какое изображеніе болѣе подходитъ Святому Духу,“ спрашиваетъ Фишеръ, „то-ли, гдѣ онъ представленъ въ видѣ голубя въ снопѣ лучей, или въ томъ, гдѣ онъ воплощенъ въ образѣ благороднаго великаго мужа, Лютера или Гусса, проникнутаго пламенемъ божественнаго вдохновенія?“ Нѣчто подобное думалъ и Штраусъ, когда онъ предлагалъ культъ генія въ замѣну религіи. За религіозной живописью, повернувшей въ сторону назарейства, послѣдовала лишенная всякой вѣры отвлеченная живопись и сатира; теперь-же увѣровали въ исторію въ латахъ и кольчугахъ. „Мы стоимъ“, говорилъ Готто (Hotho) въ своей Исторіи нѣмецкой и фламандской живописи“, благодаря нашимъ знаніямъ, образованію и пониманію, на вершинѣ, съ которой можемъ обозрѣвать все прошлое. Востокъ, Греція и Римъ, средніе вѣка, реформація и новые вѣка развертываются передъ нами со всей ихъ религіей, литературой и искусствомъ, съ ихъ дѣяніями, и событіями; мы можемъ понимать эту міровую панораму, благодаря нашему умѣнію проникать въ особенности всякаго народа, всякой эпохи, всякаго характера. Углубляться въ

прошлое, познавать его сущность, воскрешать мертвое посредствомъ науки, возрождать исчезнувшее посредствомъ искусства и превращать настоящее въ Мнемозину, заново переживающую жизнь прошлаго и все его чувства; вотъ отрадная задача старости для нашего времени, и ей слѣдуетъ посвящать лучшія силы."

Первымъ нѣмецкимъ живописцемъ исторической школы былъ *Лессингъ* (Lessing), очень талантливый пейзажистъ и умный, симпатичный человѣкъ. Домъ его въ Карлсруэ былъ втеченіи долгихъ лѣтъ центромъ избраннаго общества; всѣ молодые таланты находили у него поддержку. Зимой 1832-33 года, ему попалась въ руки во время болѣзни „Исторія Германіи" Менцеля. Онъ ознакомился въ ней съ исторіей Гусса и гусситовъ, и вскорѣ началъ своей „Гусситкой проповѣдью" серію картинъ, изображавшихъ борьбу церкви и государства, споръ папъ съ императорами, столкновенія между свободнымъ личнымъ убѣжденіемъ и гнетомъ традицій. Содержаніе всѣхъ картинъ сводилось къ борьбѣ авторитета и свободы,—а этотъ вопросъ сталъ всѣхъ интересовать послѣ Штраусовской жизни Христа. „Гуссъ на Констанцскомъ соборѣ", „Шествіе Гусса на костеръ" и „Сожженіе буллы", встрѣчены были сочувственно правовѣрными протестантами; въ нихъ видѣли, то очень своевременный протестъ лютеранина противъ католическихъ увлеченій школы назарейцевъ, то рѣзкую критику піэтистическаго католицизма, господствовавшаго въ Пруссіи при Фридрихѣ Вильгельмѣ IV. Историческій интересъ картинъ заключается только въ томъ, что Лессингъ намѣтилъ въ нихъ еще до французскаго вліянія путь, на который вступила нѣмецкая историческая живопись; центромъ ея, благодаря Пилоти, сталъ вскорѣ Мюнхенъ.

Пилоти водрузилъ знамя колорита на вершинѣ зданія, воздвигнутаго классиками картонной эры. Онъ пользовался правда лишь изношеннымъ платьемъ Делароша, но былъ не только художникомъ, а и хорошимъ педагогомъ; онъ соединялъ въ себѣ такимъ образомъ все то, чего не доставало нѣмецкому искусству уже цѣлые полвѣка; это придаетъ его дѣятельности большое значеніе. Еще теперь, рядомъ съ Каульбаховскимъ Іерусалимомъ и Потопомъ Шнорра въ новой мюнхенской пинакотекѣ, картина Пилоти „Сени передъ трупомъ Валленштейна" кажется началомъ новой эпохи. Прежде знаменитые мюнхенцы гордились тѣмъ, что не умѣютъ писать красками и презрительно относились къ „раскрашивателямъ". Пилоти же далъ все, чѣмъ восхищалась молодежь въ картинахъ Галлэ и Бьева. Краски Пилоти казались въ Германіи въ 1855 году чѣмъ то небывалымъ, безусловно совершеннымъ. Мелочная, пестрая, безплотная живопись, господствовавшая до того, была вытѣснена Пилоти. Художники восхищались сѣрѣющимъ разсвѣтомъ, который проникаетъ въ страшную комнату и окружаетъ трупъ призрачнымъ свѣтомъ, восторгались переливами свѣта на платьяхъ и шелковыхъ драпировкахъ; публика же философствовала вмѣстѣ съ погруженнымъ въ раздумье Сени о величіи героевъ и судьбахъ міра.

Пилоти сразу былъ признанъ первымъ нѣмецкимъ художникомъ. Въ немъ видѣли будущность, къ нему поднимала взоры вся мюнхенская молодежь. До него никто не умѣлъ такъ, какъ онъ, написать голову, руку, сапогъ. Онъ былъ мастеромъ своего дѣла и благодаря этому создалъ въ Мюнхенѣ школу, какой тамъ никогда не было. Городъ обогатился художниками, прекрасно знавшими свое ремесло. Все, что профессоръ можетъ дать своимъ ученикамъ, т. е. хорошее знаніе рисунка и колорита, Пилоти несомнѣнно далъ молодымъ художникамъ. Съ большимъ правомъ чѣмъ Корнеліусъ онъ могъ сказать передъ смертью: „мы оставляемъ послѣ себя искусство въ лучшемъ состояніи, чѣмъ застали его". Онъ открылъ и усовершенствовалъ много талантовъ и оставилъ послѣ себя



Макартъ: Бракъ Катарины Карнаро.

хорошо выученное поколѣніе художниковъ. Это утвердило за нимъ выходящее далеко за предѣлы Мюнхена почетное званіе—Praeceptor Germaniae. Мюнхенская живопнсь не стала при этомъ ареной страстной н ожесточенной распрн, какимъ былъ Парижъ во время борьбы романтиковъ противъ классицизма школы Давида. Гвардія не умерла, но сдалась и съ орденомъ въ петлицѣ предалась otium cum dignitate. Побѣда безспорно осталась за новымъ поколѣніемъ, которое не было связано никакими узами традиціи съ тѣмъ, которое сошло со сцены. Восторжествовало поколѣніе, чуждое философіи и поэзіи. Единственное его стремленіе заключалось въ возобновленіи разрушенныхъ непреклонными обстоятельствами нитей техническаго развитія живописи.

Переворотъ совершился съ ужасающей быстротой. Еще при жизни Корнеліуса французско-бельгійская колористическая школа обрѣла самого блестящаго представителя въ лицѣ Макарта. У него колоритъ сталъ чисто стихійной силой, деспотически срывающей и смывающей все на своемъ пути. Въ годъ смерти Корнеліуса „Флорентинская чума“ Макарта прогремѣла на весь міръ. Уже Швиндъ и Штейнле—оба вѣнскіе уроженцы — отличались своимъ лиризмомъ, музыкальностью и стихійностью колорита отъ вдумчивой строгости формъ и пластической ясности своихъ нѣмецкихъ товарищей. И на этотъ разъ суждено было опять австрійскому художнику пріучить къ сіянію колорита отвыкшіе отъ красокъ глаза нѣмцевъ. Корнеліусъ стремился возродить языкъ формъ и подражалъ Микель Анжело. Макартъ возродилъ красочныя симфоніи венеціанцевъ, роскошь драпировокъ, драгоцѣнныхъ уборовъ, парчи, бархата и роскошное женское тѣло.

Гансъ Макартъ (Hans Makart) геніально понималъ живописность различныхъ формъ жизни. Разыгрывалась-ли эта жизнь въ его мастерской, убранной какъ бальная зала, или на празднично-разукрашенной вѣнской Ringstrasse, или на полотнѣ—онъ всегда видѣлъ въ ней сверкающую красками декорацію. Макартъ внесъ блескъ красокъ въ самыя разнообразныя области. Въ дамскихъ модахъ его времени царила сѣрость, безвкусіе или сухая пестрота. Макартъ противопоставилъ имъ на своихъ картинахъ костюмы, написанные благородными, сочными и яркими красками; предпріимчивые портные и всякаго рода промышленники переносили его замыслы въ дѣйствительную жизнь. Распространилась мода на макартовскія шляпы, макартовскія розы, макартовскіе букеты—очень устарѣвшіе конечно въ настоящее время. Подъ вліяніемъ Макарта художественно промышленныя издѣлія подчинились требованіямъ эстетическаго вкуса. Восточные ковры, тяжелыя шелковыя ткани, японскія вазы, оружіе, мебель съ инкрустаціей сдѣлались необходимой частью обстановки домовъ. Въ обществѣ стали любить сочныя краски. Обои замѣнились портьерами и гобеленами, потолки покрывались живописью, у каминовъ стали ставить пестрые экраны. Оголенность аккуратнаго мѣщанскаго стиля смѣнилась ликующими радостными красками. Въ мастерской Макарта собраны были самыя благородныя произведенія всѣхъ художественныхъ эпохъ: богато разукрашенные шкапы въ стилѣ нѣмецкаго возрожденія, китайскіе идолы и греческія терракоты, смирнскіе ковры, гобелены, старыя итальянскія и фламандскія произведенія рядомъ съ античнымъ и средневѣковымъ оружіемъ. И среди этихъ роскошныхъ предметовъ, утвари, оружія, статуй, драгоцѣнныхъ тканей и костюмовъ, заполнявшихъ всѣ стѣны и уголки, еще однимъ украшеніемъ мастерской были: бархатная куртка, рейтузы и большіе валленштейновскіе сапоги самого художника, человѣка небольшаго роста, съ густой черной бородой, острыми черными глазами и широкимъ открытымъ лбомъ, который обыкновенно считается признакомъ геніальности.



Макартъ: Вступленіе Карла V въ Антверпенъ.

И картины Макарта тоже состоятъ главнымъ образомъ изъ аксессуаровъ, изъ которыхъ выступаютъ люди. Слышенъ шелестъ атласа и шелка, шуршаніе драгоцѣнной парчи, бархатныя портьеры падаютъ тяжелыми складками, но фигуры, двигающіяся въ этой обстановкѣ,—тѣла, лишенныя души; у нихъ есть тѣло, но нѣтъ костей, краски вытѣснили рисунокъ. Макартъ рисовалъ иногда лучше, иногда хуже, но никогда не рисовалъ хорошо. Уже этотъ недостатокъ ставитъ его безконечно ниже древнихъ венеціанцевъ, которые въ подобнаго рода картинахъ соединяли совершенство формъ съ блескомъ красокъ. Его яркія и густыя асфальтовыя краски перенятыя у Делароша, восхищали прежде всю Германію; теперь колоритъ Макартъ не возбуждаетъ никакого восторга,—виной этому отчасти быстрое разрушеніе его картинъ. Отъ нихъ теперь осталось почти также мало, какъ отъ блестящаго праздничнаго шествія, взволновавшаго вѣнскія улицы на одинъ только день. Тонъ и краски картинъ Макарта не становятся тоньше и воздушнѣй съ годами, какъ на старыхъ гобеленахъ, а покрываются пятнами и мертвѣютъ. Но даже если бы онѣ сохранили свѣжесть, развѣ ими могло удовлетвориться болѣе развитое и утонченное пониманіе красокъ въ наше время?

Макартъ, славившійся своими нагими фигурами, въ сущности совершенно не умѣлъ писать тѣло. У женщинъ на его картинахъ безкровно-бѣлыя тѣла, иногда подернутыя непріятнымъ розовымъ слащавымъ оттѣнкомъ. Въ его созданіяхъ не чувствуется свѣжаго дыханія жизни; они порождены не общеніемъ съ природой, а изученіемъ старыхъ картинъ. Чопорная критика прежнихъ лѣтъ упрекала Макарта въ безнравственности. Намъ же его голыя тѣла кажутся необычайно шаблонными и академичными. Его чувственность очень сдержанна, даже если и не вспомнить случайно, глядя на его картины, о жизнерадостной, широкой, божественной чувственности Рубенса. Макартъ, какъ и родственный ему въ литературѣ Робертъ Гаммерлингъ, имѣлъ огромную минутную славу; но блескъ его картинъ также скоро померкъ какъ и поэзія Гаммерлинга, и теперь только видно до чего болѣзненна и скудна была основная тема, скрытая за шумной инструментовкой. Его созданія родились на свѣтъ безъ крѣпкаго скелета и не могли продолжать жить, когда увяло ихъ цвѣтущее тѣло. Живопись Макарта очень поверхностна и слабосильна. Взоръ его обращенъ былъ только на внѣшнее... Въ Чиле сохранились огромные пышные фасады, на которыхъ написано: Museo nazional, Theatro nazional, но за этими фасадами ничего нѣтъ. Для Макарта весь міръ былъ такимъ домомъ съ пышнымъ сіяющимъ въ яркихъ краскахъ фасадомъ, но безъ крышъ, подъ которыми могло бы найти пріютъ человѣческое горе и радость. Люди на его картинахъ не думаютъ и не живутъ—это только манекены для великолѣпныхъ одеждъ или же включенныя въ розовыя тѣла части пространства. Въ нихъ нѣтъ мысли, это чучела или животныя. Всѣ женщины Макарта глядятъ одинаково пустымъ расширеннымъ взглядомъ. Есть нѣчто кукольное и безжизненное въ ихъ бѣлыхъ, какъ бы обнаженныхъ для зубнаго врача, яркихъ зубахъ. Таковы и его портреты, и его идеальныя женскія фигуры. Макарту никогда не слѣдовало бы писать портретовъ. Какъ бы онъ ни разукрашивалъ оригиналовъ по Рубенсу и Рембрандту, какъ бы ни наряжалъ свои модели Семирамидами или японками—его духовное безсиліе оставалось всегда одинаковымъ. Поэзія душевной жизни была ему совершенно чужда.

И всетаки значеніе Макарта очень велико для времени, когда еще царила историческая живопись и въ искусствѣ не было самостоятельнаго пониманія природы. Пуссенъ говорилъ о Рафаэлѣ: въ сравненіи съ современниками—онъ орелъ, но въ сравненіи съ греками— воробей. Макартъ тоже кажется во-



Г. Максъ.

робьемъ, если его сравнить съ Веронезомъ или Рубенсомъ, но для современной ему Германіи онъ несомнѣнно орелъ. Всѣ его предшественники Пилоти, Галлэ и Деларошъ были историками, отклонившимися въ сторону живописи, между тѣмъ какъ Макартъ истинный художникъ; это приближаетъ его, при всей его несмѣлости и посредственности къ Делакруа. Его любовь къ художественнымъ зрѣлищамъ сказалась въ устройствѣ праздничнаго шествія по улицамъ Вѣны и въ устройствѣ его мастерской. Декоративность — основная черта всего его творчества. Съ наивностью древнихъ мастеровъ онъ пренебрегалъ въ своихъ историческихъ картинахъ всякой фактической точностью и съ полнымъ презрѣніемъ къ историческимъ источникамъ совершалъ анахронизмы, возмущавшіе критиковъ. Онъ упивался пышными созвучіями красокъ и стремился создавать изъ костюмированныхъ группъ наиболѣе совершенные аккорды красокъ. Его вниманіе было исключительно обращено на краски. Каждая картина возникала у него прежде всего на палитрѣ, въ видѣ аккорда красокъ, и потомъ уже онъ придумывалъ сюжетъ. Деларошъ превратилъ живопись въ скучныя педантичныя иллюстраціи историческихъ сюжетовъ. Макартъ же возродилъ въ живописи празднично-радостные порывы. Назарейцы были философами и теософами, романтики предавались лиризму, Каульбахъ представитель Гегелевской философіи въ исторіи, Пилоти прозаическій историкъ съ оттѣнкомъ риторства, Макартъ первый нѣмецкій *живописецъ* XIX вѣка. Люди на его картинахъ сами обожаютъ свою ослѣпительную внѣшность. Съ той-же свободой, съ какой древніе мастера пользовались своими богами и мифами — Макартъ обращается со своими амурами, красавицами, геніями, вакханками, историческими лицами; онъ включаетъ кромѣ того въ область искусства всю природу съ ея разнообразіемъ растеній, цвѣтовъ и плодовъ, всю культуру съ изобиліемъ создаваемой ею блестящей утвари, украшеніями, яркими тканями, эмблемами, оружіемъ и масками. Все, что онъ создавалъ, проникнуто наивной чувственной радостью истиннаго живописца. Основой для его „Флорентинской чумы“ было, конечно, описаніе Бокаччіо; но въ общемъ картина является свободной фантазіей на тему чувственной радости и оголеннаго тѣла: въ этой красочной симфоніи сохранилась въ самомъ дѣлѣ искра пламенной жизненной энергіи Рубенса.

На картинѣ „Бракосочетаніе Катарины Карнаро“ движется пестрая толпа представителей Кипра и Венеціи, почтенныхъ мужей, прокураторовъ Санъ-Марко, женщинъ въ пестрыхъ чужеземныхъ одеждахъ. Они выступаютъ на роскошномъ

архитектурномъ фонѣ Пьяцетты и окружаютъ, ликуя, молодую правительницу, царицу праздника. Но къ великой досадѣ историковъ, онъ относитъ эту сцену не къ XV вѣку, когда она на самомъ дѣлѣ происходила, а къ среднѣ XVI, когда уже Венеція была украшена твореніями Сансовино, Тиціана и Веронезе. Также для „Вступленія Карла V въ Антверпенъ" записи Дюреровскаго дневника послужили только внѣшнимъ предлогомъ. Съ тѣмъ же правомъ оголенныя дѣвушки, разсыпающія цвѣты, могли бы изображать вступленіе Александра Великаго въ побѣжденный Вавилонъ. Въ странѣ чудесъ, на берегахъ Нила его привлекаетъ не историческая и этнографическая сторона зрѣлища, не пирамиды и храмы боговъ. Онъ видитъ и воспринимаетъ только жгучую чувственность южной природы и роскошь предметовъ, среди которыхъ эффектно выдѣляется прекрасная Клеопатра. Женскія тѣла, животныя и плоды среди сочной и пышной природы, напитанной масломъ и асфальтомъ—вотъ элементы, изъ которыхъ составились его картины античныхъ миѳовъ, его „Охота амазонокъ" и „Діана".

Благодаря всѣмъ этимъ свойствамъ своего таланта Макартъ сталъ чисто декоративнымъ художникомъ. Къ лучшимъ его произведеніямъ относится серія Abundantia въ Мюнхенской пинакотекѣ и плафонъ дворца Тумба въ Вѣнѣ. Въ душѣ его жила частичка олимпійской веселости древнихъ мастеровъ, та легкая праздничность настроенія, которая, казалось, была похоронена со времени Тьеполо въ мрачномъ раздумьи и сухой разсудочности позднѣйшаго искусства. Въ картинахъ Макарта чувственное воспріятіе не отягчается идейнымъ содержаніемъ и картины вполнѣ отвѣчаютъ замыслу художника, т. е. призываютъ къ наслажденію жизнью. Сочный яркій колоритъ Макарта, контрасты теплыхъ коричневыхъ тоновъ и свѣтлоголубыхъ, соединенныхъ посредствомъ глубокаго пламеннаго макартовскаго пурпура, соотвѣтствуетъ настроенію бьющей черезъ край безпредѣльной радости жизни. Огромный огненный цвѣтокъ у ногъ нимфы въ картинѣ Весны, — послѣднее, чего коснулась кисть Макарта, послѣдняя вспышка демонической страсти къ краскамъ, которою Макартъ былъ одержимъ.

Макартъ былъ именно одержимъ демономъ красокъ. Во всемъ его творчествѣ есть нѣчто безсознательное. Про него можно сказать видоизмѣняя слова Лессинга: „если бы Макартъ родился безъ мозга, онъ бы все таки сдѣлался великимъ художникомъ". Можно подумать, что давно схороненный въ Антверпенѣ великій художникъ почувствовалъ новый позывъ къ творчеству и вселился въ большую голову маленькаго зальцбургскаго уроженца; но послѣдній оказался не особенно удачнымъ преемникомъ и неумѣло выполнилъ намѣренія великаго, возродившагося въ немъ предка. Любопытна судьба этого бѣднаго сына камерлакея. Счастье осыпало его всѣми дарами, какіе только могутъ выпасть на долю сына нашего вѣка, но среди блеска вѣнской жизни Макартъ былъ столь же простъ и наивенъ какъ въ Мюнхенѣ, когда, получивъ свои первые 100 гульденовъ, ѣздилъ въ академію, которая была въ двухъ шагахъ отъ него, въ коляскѣ. Нужно понимать его такимъ, какимъ онъ былъ въ дѣйствительности, т. е. совершенно непосредственнымъ сыномъ природы. Въ его картинахъ преобладаетъ декоративность, но зато онъ геніальный декораторъ, импровизировавшій съ завидной легкостью; онъ играя расточалъ то, что другіе мучительно вытягивали изъ себя. Заслуга его въ томъ, что забытое со времени венеціанцевъ и Рубенса увлеченіе красками снова было провозглашено имъ въ Германіи съ поразительной силой. Онъ не подвинулъ своимъ творчествомъ развитія живописи. Все, что онъ давалъ, уже существовало раньше. Но все таки его значеніе для нѣмецкой живописи XIX вѣка велико; въ его лицѣ слѣпота къ краскамъ смѣнилась упоеніемъ ими, послѣ картоннаго стиля наступила страсть къ живописи.



Максъ: Мученица.

Габріель Максъ (Gabriel Max) кажется рядомъ съ простодушнымъ Макартомъ измученнымъ, нездоровымъ, разсудочнымъ талантомъ. Въ творчествѣ Макарта лежитъ стихійная логическая необходимость, у Макса же преобладаетъ разсудочность. Родина Макарта—Венеція. Максъ же по воспитанію и по склонностямъ—ученикъ Пилоти, любившій изображать разные несчастные случаи; по рожденію онъ чехъ. Эти элементы своеобразно сочетаются въ его творчествѣ. Когда выставлены были его первыя картины, онѣ казались утонченной музыкой послѣ барабаннаго боя Пилоти. Въ „Мученицѣ на крестѣ", выставленной весною 1867 года въ Мюнхенѣ, впервые прозвучала полумучительная, получарующая нота, которая съ тѣхъ поръ отличаетъ всѣ его картины. На картинѣ представленъ разсвѣтъ; мягкій сѣрый свѣтъ кротко освѣщаетъ пустынную римскую Кампанью; въ полѣ крестъ, и на немъ уже переставшая страдать мученица. Молодой римлянинъ, возвращающійся съ пира, потрясенъ выраженіемъ небеснаго спокойствія на лицѣ несчастной дѣвушки, онъ кладетъ къ подножію креста вѣнокъ изъ розъ, и самъ обращается въ вѣру, за которую та умерла. Таинственное могильное настроеніе сюжета усиливается еще отъ призрачной блѣдности колорита. Вся фигура дѣвушки написана въ бѣлыхъ тонахъ и только черный локонъ, смѣло разрѣзающій бѣлизну лба, является въ общей гармоніи рѣзкимъ диссонансомъ, какъ бы крикомъ; онъ кажется случайнымъ, но на самомъ дѣлѣ вполнѣ обдуманъ. Трогательный и внушающій ужасъ видъ мученицы возбуждалъ въ посѣтителяхъ выставки сладостный трепетъ. Въ картинѣ Макса привлекало уже то, что онъ отступалъ отъ общепринятаго изображенія несчастныхъ случаевъ изъ исторіи: герой замѣненъ у него нѣжной дѣвушкой, созданной для любви, а не для креста. Интересъ возбуждался и неопредѣленностью фигуры молодаго римлянина. Нельзя было съ точностью сказать, смотритъ-ли онъ на прекрасную женщину съ оскверняющей чувственностью, или съ экстазомъ и самозабвеніемъ неофита. Такой же восторгъ, полный ужаса, возбуждали и позднѣйшія картины Макса. Почти каждая изъ нихъ изображала сцену мученичества и всегда героемъ ихъ или безпомощная женщина, или жалкое дитя. Историческая живопись породила любовь къ трагическимъ сюжетамъ, — Максъ направилъ ее на самое чистое, нѣжное, цѣломудренное и обаятельное. Типъ его героинь



Максъ: Невѣста Льва.

всегда одинъ и тотъ же—славянскій носъ, одинъ глазъ нѣсколько больше, другаго что придаетъ лицамъ выраженіе не то просвѣтленности, не то истерическаго экстаза, чему соотвѣтствуютъ внѣшніе эффекты; мертвенная блѣдность лицъ, складки бѣлой ткани, черныя вуали, свѣтло-сѣрый фонъ. Изъ всего этого Максъ создаетъ изысканные аккорды.

Грехтенъ Гете—первая изъ его героинь. На одной картинѣ она поднимаетъ застывшій въ ужасѣ взоръ къ лику Мадонны; на другой она сидитъ въ тюрьмѣ, на безумномъ лицѣ блуждаетъ странная улыбка, Гретхенъ въ забытьи проводитъ рукой по волосамъ Фауста. Или она блуждаетъ какъ призракъ въ Вальпургіеву ночь въ длинномъ саванѣ съ полосой крови на шеѣ. Эта картина, выставленная при электрическомъ освѣщеніи, очень эффектна. Максъ вложилъ въ сосредоточенный мертвый взглядъ широко раскрытыхъ сѣрыхъ глазъ наводящій ужасъ демонизмъ. Ему это удалось лучше чѣмъ всѣмъ прежнимъ иллюстраторамъ Фауста. Гретхенъ сопровождаетъ мрачный спутникъ—воронъ, схватившій потерянное ею колечко.

Максъ обнаружилъ большое умѣніе выискивать подобнаго рода сюжеты. Бюргеровская баллада „Дочь священника изъ Таубенгейма" послужила ему сюжетомъ для его дѣтоубійцы: молодая дѣвушка стоитъ у пустыннаго берега пруда, обросшаго камышами; она прокалываетъ иглой сердце своего ребенка и въ приливѣ материнской любви цѣлуетъ въ послѣдній разъ застывшее тѣло младенца, прежде чѣмъ бросить его въ прудъ. Мрачное настроеніе ландшафта сливается съ сюжетомъ и блѣдное тѣло младенца образуетъ на темно-зеленомъ фонѣ камышей эффектное свѣтлое пятно. „Невѣста льва"—иллюстрація къ балладѣ Шамиссо о ревнивомъ львѣ: онъ умертвилъ свою владычицу передъ свадьбой, потому что не хотѣлъ, чтобы она кому нибудь досталась. Онъ величественно лежитъ подлѣ ея трупа: одна лапа положена на плечо убитой, другая на ея ногу. На каменномъ полу кровавыя пятна. Но гораздо чаще чѣмъ кровь, Максъ изображалъ разлагающіяся тѣла, истинную nature morte.



Максъ: Астарта.

Мертвое человѣческое тѣло въ моментъ только что наступившаго разложенія болѣе подходило своими красочными оттѣнками къ блѣднымъ тонамъ художника, чѣмъ рѣзкость и грубость только что пролитой крови. Къ подобнымъ картинамъ принадлежитъ его „Агасферъ у трупа младенца“ и „Профессоръ у анатомическаго стола“: онъ задумчиво разглядываетъ полуприкрытое бѣлой простыней тѣло молодой самоубійцы. Въ картинѣ „Воскрешеніе дочери Іаира“, видъ разлагающагося тѣла производитъ особенно сильное впечатлѣніе благодаря одной эффектной подробности: на обнаженной рукѣ дѣвушки сидитъ муха—какъ напоминаніе о наступившемъ безчувствіи трупа.

Тайны смерти всегда производятъ **неотразимое** впечатлѣніе на нервы, но мучительно сладостное чувство жалости будитъ также видъ женщинъ съ разбитыми сердцами и погибшими надеждами. Главныя произведенія этой группы картинъ Макса—„Марія Магдалина“ и „Орлеанская дѣва“. На картинѣ „Свѣтъ“ молодая слѣпая, христіанка, подаетъ свѣтильникъ входящему въ катакомбы, христіанину. Слѣпая—источникъ свѣта. Уже въ юности Максъ съ жестокой ироніей изобразилъ квартетъ слѣпыхъ, исполняющихъ пѣсню Гейне „У тебя самые прекрасные глаза“. Въ духѣ Делароша написана его другая молодая мученица. Она стоитъ среди кровожадныхъ звѣрей въ римскомъ циркѣ и глядитъ на ряды зрителей; молодой римлянинъ бросаетъ ей на арену розу—послѣдній привѣтъ! Черезъ минуту она будетъ лежать на землѣ, растерзанная дикими звѣрями.

Этого рода картины волнуютъ тѣмъ, что заставляютъ предугадывать страшное. Въ другой группѣ картинъ Максъ достигаетъ еще болѣе демоничнаго обаянія загробными видѣніями. Онъ рано ознакомился съ Шопенгауеромъ, съ ученіемъ Будды и индійскихъ факировъ. Это было время общаго увлеченія спиритизмомъ и мистицизмомъ подъ вліяніемъ книгъ Карла Дю-Преля. Юстиній Кериеръ и ясновидящая изъ Преворста привлекали къ себѣ общее вниманіе. Максъ внесъ гипнотизмъ и спиритизмъ въ живопись. Особенное впечатлѣніе производила его картина „Привѣтствіе призрака“: молодая дѣвушка сидитъ у рояля, но перестала играть—плеча ея коснулась матеріализованная рука приз-

рака—она тянется къ ней изъ нѣжнаго туманнаго облака. На лицѣ дѣвушки сочетаются испугъ, радость, благоговѣніе и экстазъ. Максъ изучалъ загипнотизированныя лица и достигъ необычайной выразительности въ передачѣ ихъ. Еще одна злоба дня того времени—вопросъ о вивисекціи—затронута Максомъ въ другой картинѣ. На ней изображенъ ученый изслѣдователь. Аллегорическая женская фигура, духъ состраданія, отнимаетъ отъ него собачку, предназначенную для вивисекціи и доказываетъ съ вѣсами въ рукахъ, что сердце человѣка больше вѣситъ чѣмъ его умъ.

Максъ былъ менѣе всего наивнымъ художникомъ. Напротивъ того, всѣ его пріемы разсчитаны на нервы зрителей; онъ придавалъ иногда своимъ картинамъ интересъ свѣжей газеты. Онъ хотѣлъ дѣйствовать не на фантазію, а на чувства, хотѣлъ, чтобы сердце зрителя судорожно сжималось отъ его картинъ. Впечатлѣніе создавалось главнымъ образомъ сюжетами картинъ; гораздо художественнѣе, конечно, тѣ немногія изъ его картинъ, въ которыхъ онъ отказывался отъ демонизма и мистицизма и былъ только художникомъ. Такова его, написанная въ 1886 году прекрасная Мадонна на алтарѣ. Это тонкая иллюстрація къ стихамъ Гейне „Wallfahrth nach Kevlaar".

Картины, гдѣ настроеніе выражено главнымъ образомъ въ пейзажѣ, создаютъ Максу высокое положеніе среди художниковъ его времени. Таковы: „Монахиня въ саду", „Адажіо", „Весенняя сказка" и „Осенній хороводъ". Въ нихъ онъ нѣжный поэтъ, передающій свои настроенія чисто художественными средствами. Его любовь къ природѣ полна мягкой грусти и утонченной граціи; только у англійскихъ художниковъ, Фредерика Уокера, Георга Мазона и Георга Г. Боутона, можно встрѣтить нѣчто подобное. Природа поетъ гимнъ, въ душѣ художника и въ создаваемыхъ имъ образахъ звуки замираютъ тихими переливами. Въ обаятельной картинѣ „Адажіо" основную ноту составляетъ нѣжный пейзажъ. Тонкія деревца поднимаютъ свои стройныя верхушки къ свѣтло-голубому небу, слегка задернутому легкими облачками. Ранняя весна. Вѣтки еще оголены, и лишь кое-гдѣ начинаютъ распускаться почки. Среди этой мягкой, нѣжной умбрійской природы, которая трепетно и нерѣшительно распускается послѣ долгаго зимняго сна, сидитъ мальчикъ и рядомъ съ нимъ молодая мать, сама еще почти ребенокъ. Оба они задумались и глядятъ отсутствующимъ взоромъ въ даль. Они подпали чарамъ природы и грустное „Подожди немного" звучитъ въ ихъ душѣ. Въ „Весенней сказкѣ" представленъ блаженно-веселый весенній пейзажъ, соловьи поютъ; солнечные лучи шаловливо ласкаютъ цвѣтущіе розовые кусты. Все смѣется и ликуетъ, благоухаетъ и свѣтится въ сіяніи весенняго солнца, капли росы искрятся на лугахъ, жужжатъ комары, шелестятъ листья. Она думаетъ о немъ. Первая любовная мечта охватываетъ блаженнымъ трепетаніемъ ея грудь. Въ сердцѣ ея, какъ и во всей природѣ—весна. Но гораздо чаще въ пейзажахъ Макса слышится нѣжная страдальческая нота, проникающая все его творчество. Душѣ его дороги сумерки, осень, блѣдное небо и мертвые листья. Тонкія полузасохшія деревца, въ листьяхъ которыхъ играетъ вѣтеръ, растутъ на скудной неровной почвѣ. Пейзажъ проникнутъ грустнымъ настроеніемъ. Въ немъ нѣтъ громкаго провозглашенія своей красоты; напротивъ того онъ создаетъ настроеніе грусти своей блѣдностью. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ не говоритъ объ одиночествѣ или буряхъ. Это мирный пріютъ тихихъ, покорныхъ судьбѣ, людей. Они не относятся къ какому нибудь опредѣленному времени. Одежды ихъ не современны, но и не взяты изъ какой нибудь прежней эпохи. Они не дѣйствуютъ и ни о чемъ не разсказываютъ, а задумчиво мечтаютъ и глядятъ серьезнымъ взоромъ въ даль. Максъ освободилъ ихъ отъ всего будничнаго и матеріальнаго, и



Максъ: Свѣтъ.

отъ нихъ осталась какъ бы только тѣнь, душа, звучащая тонкими, умирающими, невнятными аккордами. „Осенній хороводъ"—неземная картина, полная неопредѣлимаго обаянія. Танцуютъ дѣти и женщины, но кажется, что это религіозные мечтатели; міровая скорбь и мистическая тоска свела ихъ въ этомъ таинственномъ уединенномъ уголкѣ земли. Блѣдный прозрачный воздухъ, нѣжная окраска одеждъ, тонкихъ, какъ увядающіе цвѣты, призрачный воздушный колоритъ фигуръ, будитъ веселье и въ тоже время задумчивость,счастье и грусть. „Монахиня въ саду"—одинъ изъ самыхъ нѣжныхъ пейзажей Макса. Въ монастырскомъ саду, не смотря на зарождающуюся весну, чувствуется безотрадная пустота. На едва пробивающейся травѣ сидитъ молодая монахиня и грустно слѣдитъ за веселой игрой двухъ бабочекъ, которыя кружатся у ея ногъ. Молодая нѣжная фигура одѣта въ черное платье, и бѣлая косынка на груди рѣзко выдѣляется на немъ. Монахиня прислонилась къ чахлому деревцу, которое безпомощно гнется, прикрѣпленное желѣзными обручами къ вбитому колу. Обветшалая стѣна тянется въ безнадежно однообразной сѣрости. Старые солнечные часы безпощадно указываютъ лѣниво тянущееся время, а надъ стѣной, по которой тянутся вверхъ мерзнущія скудныя вѣтви растеній, высится темно синее весенне небо и ликуя поднимаются вверхъ два жаворонка. И въ такихъ картинахъ Максъ тоже обнаружилъ болѣзненное тяготѣніе къ мистической кротости. Онъ придаетъ дѣйствительности утонченность сновидѣній и его страдальческая нѣжность нравится лишь изысканному вкусу. Его творчество лишено силы и здоровья, но избытокъ нервной чувствительности и болѣзненность составляютъ какъ разъ тѣ качества, которыя приближаютъ его къ усталымъ настроеніямъ конца вѣка. Въ своихъ раннихъ произведеніяхъ онъ не ученикъ Пилоти, а нашъ современникъ. Его безкровныя краски звучатъ какъ пѣснь, сыгранная на высокихъ, нѣжно вибрирующихъ струнахъ; въ нихъ есть сладость и боль. Сочетая въ своемъ творчествѣ утонченность и простоту, сердечность и извращенность, онъ вноситъ музыку въ живопись, рисуетъ легкіе сны. Тонъ его современниковъ—fortissimo; они старались дѣйствовать на всѣ чувства сразу своимъ ошеломляющимъ паѳосомъ, Максъ же вмѣстѣ съ Фейербахомъ впервые предпочли dolce, adagio, mezza-voce; вмѣсто сильныхъ ощущеній онъ искалъ нѣжныхъ, утонченныхъ эмоцій. Эти картины, въ которыхъ Максъ



Максъ: Привѣтъ призрака.

стремился быть какъ можно болѣе изысканно тихимъ, дѣлаютъ его предшественникомъ новѣйшаго ученія въ искусствѣ; онѣ даютъ Максу гораздо больше права на память потомства, чѣмъ большія полотна на историко-литературные сюжеты. Нѣжные черно-зелено-бѣлые тона отличаются при всей своей простотѣ единственнымъ въ нѣмецкой живописи XIX вѣка благородствомъ колорита; имъ также какъ музыкальностью своего таланта Максъ гораздо болѣе обязанъ славянской крови, чѣмъ мюнхенскому воспитанію. Въ большинствѣ случаевъ лица на его картинахъ отличаются однообразной пустотой выраженія, но въ пейзажныхъ картинахъ онъ чутко передаетъ душевныя настроенія, улавливаетъ съ необычайной утонченностью самые мимолетные оттѣнки грусти, тихой покорности, тоски и безнадежности. Только у англійскихъ неопрерафаэлитовъ можно увидѣть такіе же грустно глядящіе глаза, такія же губы, какъ бы сдерживающія рыданія. Вѣроятно была въ его жизни божественная минута, когда онъ въ первый разъ отразилъ на прекрасныхъ чертахъ святое страданіе, обаятельную мечтательность, глубокое благочестіе и самоотверженный экстазъ. Позже, видя какъ безконечно нравилось это выраженіе, онъ часто воспроизводилъ его безъ внутренняго чувства, часто стереотипными средствами; это слабость воли, свойственная очень многимъ.



Максъ: Мадонна.

Габріель Максъ — художникъ съ очень опредѣленной индивидуальностью, хотя и не первостепенный; но и это можно сказать лишь про немногихъ художниковъ XIX вѣка. Онъ слишкомъ часто подчеркивалъ эффекты, слишкомъ нагромождалъ ихъ и льстилъ скорѣе грубому, чѣмъ тонкому вкусу. Но передъ своими современниками онъ имѣетъ несомнѣнно одно неоцѣнимое преимущество. Все, что въ тѣхъ было хорошаго — не было новымъ, у него-же все ново, хотя и не всегда хорошо. Его творчество не имѣетъ предшественниковъ — это чисто индивидуальное искусство, то, чего до Макса не было, въ чемъ онъ едва-ли былъ превзойденъ и позже. Онъ открылъ для искусства новую область загадочнаго и призрачнаго; самъ онъ вступилъ на этотъ путь, будучи по природѣ философомъ и мечтателемъ, увлекаемый чарами всего таинственнаго. Мастерская его похожа на часовню, гдѣ происходитъ таинственное служеніе мертвому Богу, или на кабинетъ анатома, а никакъ не на мастерскую художника. Изученіе мертвыхъ птицъ столько-же занимало его со времени пребыванія въ Прагѣ, какъ изученіе душевной жизни. Онъ жилъ тогда вмѣстѣ со своими родителями въ старомъ домѣ, гдѣ водились привидѣнія, проводилъ много времени въ картинной галлереѣ Страговскаго монастыря. Тогда уже, въ тихія ночи и въ таинственныхъ картинныхъ галлереяхъ, зародилось въ немъ мрачное настроеніе проникающее все его творчество. Въ дѣтствѣ, когда умеръ его отецъ, у него было первое видѣніе. Самое раннее его произведеніе, законченное еще въ пражской академіи и проданное тамъ-же за 90 гульденовъ, уже совершенно въ духѣ его позднѣйшихъ картинъ: Ричардъ — Львиное Сердце подходитъ къ трупу своего отца и видитъ, что изъ него сочится кровь. Максъ былъ уже внутренно вполнѣ сложившимся художникомъ, когда въ 1863 году, отправился въ Мюнхенъ и сталъ ученикомъ Пилоти. Вооружившись техникой послѣдняго, онъ сумѣлъ внести большую утонченность въ традиціонное изображеніе несчастныхъ случаевъ. Если при этомъ онъ часто и оказывалъ намѣренное давленіе на нервы

зрителей, то все-таки умѣлъ прикрывать это обаятельной красотой и совершенствомъ техники. Его хорошія картины ранней эпохи приковываютъ самаго разочарованнаго зрителя своей изысканостью. Немногіе художники нашего вѣка достигали выраженія такой просвѣтленности и таинственности какъ Максъ въ своихъ изнѣженныхъ, очаровательныхъ женскихъ головкахъ. Въ его колоритѣ видна большая обособленность. Въ его рукахъ краски становятся послушнымъ, гибкимъ орудіемъ, которымъ онъ воплощаетъ свои видѣнія. Множество его произведеній разсчитаны на большой рыночный сбытъ и онъ не брезгалъ писаніемъ такихъ фокусныъ картинъ, какъ Христосъ съ опущеными вѣками, но вмѣстѣ съ тѣмъ, если осмотрѣть издали, то глаза кажутся широко раскрытыми. Несмотря на всѣ свои грѣхи, Максъ всегда оставался истиннымъ художникомъ, былъ однимъ изъ немногихъ, осмѣлившихся 30 лѣтъ назадъ выказать новизну своихъ стремленій. На горизонтѣ нѣмецкаго и даже всего европейскаго искусства онъ блеститъ собственнымъ, незаимствованнымъ свѣтомъ и является величиной, несоразмѣримой ни съ какой другой. Въ этомъ его большое значеніе для исторіи искусства.

Зато всѣ другіе художники, слѣдовавшіе по слѣдамъ Пилоти, такъ и остались на традиціонныхъ изображеніяхъ несчастныхъ случаевъ и не имѣютъ поэтому почти никакого значенія. Не только въ Мюнхенѣ, но и во всей Германіи историческая школа живописи захватила цѣлое десятилѣтіе изъ второй половины столѣтія. Здѣсь, какъ и въ другихъ странахъ, историческая живопись была создана неудовлетвореннымъ національнымъ чувствомъ. Въ то время Германія была только географическимъ представленіемъ и мечтала о лучшей будущности на различныхъ празднествахъ, устраиваемыхъ пѣвческими обществами, союзами стрѣлковъ, гимнастовъ. Чѣмъ бѣднѣе складывалась активная дѣятельность общества, тѣмъ болѣе развивалась потребность читать о подвигахъ въ книгахъ или созерцать ихъ на картинахъ. Историческая живопись оказала въ то время важную политическую услугу также какъ историческая драма, историческая баллада, историческій романъ и всѣ другія средства выразить глубокую тоску политически отставшей націи, мечтающей о дѣятельности, о подвигахъ и славѣ.

Художественные итоги этой эпохи въ Германіи были такъ же незначительны, какъ и въ другихъ странахъ.

Ученые теоретически доказывали въ 30-тыхъ годахъ, что вмѣстѣ съ разрушеніемъ религіознаго чувства наукой, сама собою уничтожается и традиціонная религіозная живопись; мѣсто-же ея должна занять историческая живопись. Но при этомъ они упустили изъ виду, что пока культъ генія, о которомъ такъ много говорили, не будетъ существовать въ дѣйствительности, до тѣхъ поръ исторической живописи придется бороться съ непреодолимыми препятствіями. Содержаніе искусства должно непремѣнно быть вполнѣ яснымъ и живымъ для сознанія; нужно было-бы поэтому по крайней мѣрѣ опредѣлить область исторической живописи, направить ее на ближайшія, всѣмъ извѣстныя событія. Въ дѣйствительности-же произошло совершенно противоположное.

Деларошъ снялъ, такъ сказать, сливки съ историческихъ сюжетовъ, позднѣйшимъ художникамъ пришлось выбирать изъ огромнаго мартиролога исторіи лишь менѣе извѣстные второстепенные эпизоды. Кромѣ того Пилоти исчерпалъ главнѣйшіе моменты исторіи. Изъ древней исторіи онъ взялъ смерть Александра Великаго, смерть Цезаря, Нерона при пожарѣ Рима и тріумфальное шествіе Германика; изъ исторіи среднихъ вѣковъ—Галилея, изучающаго въ тюрьмѣ круговое движеніе солнечнаго луча, Колумба, видящаго вдали материкъ. Изъ исторіи тридцатилѣтней войны основаніе католической лиги герцогомъ Максимиліаномъ Баварскимъ, Сени передъ тѣломъ убитаго Валленштейна, утро передъ



Максъ: Adagio.

битвой у Бѣлой Горы, Сеин, въ присутствіи котораго уносятъ трупъ Валленштейна, поѣздка Валленштейна въ Эгеръ, вѣсти о битвѣ при Бѣлой Горѣ; изъ англійской исторіи — смертный приговоръ Маріи Стюартъ; изъ французской — шествіе жирондистовъ на эшафотъ.

Всѣ эти картины имѣли большой успѣхъ. Въ слѣдующіе года наступила очередь болѣе безсодержательныхъ сюжетовъ. Гёте говорилъ, что исторія самый неблагодарный и опасный путь для искусства; но вдругъ оказалось, что это единственный путь къ славѣ. Художники рады были спастись отъ политической разорванности настоящаго, возвратомъ къ далекому прошлому; они съ такимъ воодушевленіемъ вступили на новое поприще, что черезъ нѣсколько десятилѣтій оказалось ужасающее число историческихъ картинъ, иллюстрирующихъ каждую страницу всемірной исторіи Шлоссера. *Максъ Адамо* (Max Adamo) изобразилъ нидерландскихъ аристократовъ передъ кровавымъ судомъ Альбы, паденіе Робеспьера въ національномъ конвентѣ, послѣднюю бесѣду Вильгельма Оранскаго съ Эгмонтомъ, встрѣчу Карла I съ Кромвелемъ при Чильдерлеѣ, распаденіе долгаго парламента, Карла I привѣтствующаго своихъ дѣтей въ Меденгэдѣ. *Юліусъ Бенчуръ* (Julius Benczur) написалъ прощаніе Владислава Гуніяди и крещеніе Вайка, впослѣдствіи короля Стефана Святаго Венгерскаго; *Іосифъ Флюгенъ* (Josef Flüggen) – бѣгство ландграфини Елизаветы, Мильтона, диктующаго „Потерянный Рай", прощаніе ландграфини Маргариты съ ея дѣтьми. *Карлъ Густавъ Гельквистъ* (Karl Gustav Hellquist) написалъ смерть раненаго Стена Стура послѣ битвы при Богензундѣ, переносъ тѣла Густава Адольфа и шествіе Гусса на костеръ. На картинахъ *Эрнеста Гильдебранда* (Ernst Hilde brand) Елизавета Бранденбургская принимаетъ тайно причастіе въ обоихъ видахъ и Тулія переѣзжаетъ черезъ трупъ своего отца. На картинѣ *Франка Кирхбаха* (Frank Kirchbach) изображенъ воинъ герцогъ Христофъ. *Людвигъ фонъ Лангенмантель* (Ludwig von Langenmantel) написалъ арестъ французскаго химика Лавуазье во время террора и проповѣдь Савонароллы противъ роскоши флорентинцевъ; *Эмануэль Лейтце* (Emanuel Leitze) – Колумба передъ Саламанкскимъ городскимъ совѣтомъ, прощаніе Раллея, посѣщеніе Мильтона Кромвелемъ, битву при Монмутѣ и послѣдній балъ Карла I; *Александръ Лиценмейеръ* (Alexander Liezenmayer) – коронованіе Карла Дураццо въ Штулвейссенбургѣ, кано-

низацію ландграфиніи Елизаветы Тюрингенской; *Вильгельмъ Линденшмидтъ* (Wilhelm Lindenschmit) герцога Альбу у графиніи Рудольфштадской, Франциска I при Павіи, смерть Франца фонъ Сикингена, Нокса и шотландскихъ иконокластовъ, убійство Вильгельма Оранскаго, посѣщеніе Вальтера Раллея въ тюрьмѣ его семьей, Лютера передъ кардиналомъ Кайетаномъ, Анну Болейнъ, передающую свою дочь Елизавету подъ охрану Матвея Паркера, вступленіе Алариха въ Римъ; *Александръ Вагнеръ* (Alexander Wagner)—отъѣздъ Изабеллы Запольи изъ Зибенбюргена, вступленіе Густава Адольфа въ Ашафенбургъ, бракосочетаніе Оттона Баварскаго, смерть Тита Дуговича, Матвѣя Корвина съ охотниками и такъ далѣе.

Возможно-ли вообще создавать художественныя произведенія изъ такихъ сюжетовъ? Быть можетъ—да. Для истиннаго художника все возможно; все чего онъ коснется, становится золотомъ. У него рука Мидаса. Но несомнѣнно также, что историческая живопись, превратившись въ ремесло, почти никогда не выходила изъ границъ театральнаго паѳоса, портняжнаго мастерства и сверканія тканей. Какъ и многое другое, созданное XIX вѣкомъ, она была ошибкой въ художественномъ отношеніи и множество художниковъ поплатилось за эту ошибку своей испорченной жизнью. Въ искусствѣ прежнихъ эпохъ не знали возсозданія прошлаго. Художники черпали историческіе сюжеты изъ событій своего времени, рѣдко обращаясь къ давно минувшему прошлому. Но и въ послѣднемъ случаѣ они руководствовались только непосредственными впечатлѣніями; даже давно прошедшія событія изображались въ духѣ своего времени. Іудеи, греки и римляне на старыхъ картинахъ одѣты какъ современники художниковъ и живутъ какъ они. Научный духъ XIX вѣка впервые потребовалъ исторической точности. Въ костюмахъ и обстановкѣ ее можно было достигнуть при помощи гравюръ и альбомовъ. При очень большой добросовѣстности художникъ могъ даже доставать изъ музеевъ настоящіе костюмы Валленштейна и Эгмонта. Но тѣмъ труднѣе было возсоздавать въ искусствѣ людей, которые чувствовали, любили и страдали въ прошломъ. Чтобы достигнуть этого, художникамъ приходилось костюмировать профессіональныхъ натурщиковъ Валленштейнами и Эгмонтами при помощи париковъ и приставныхъ бородъ, пользоваться старыми портретами, рисунками и бюстами. Вполнѣ реальное изображеніе костюмированныхъ натурщиковъ создало бы однако слишкомъ рѣзкій контрастъ между пышной старинной одеждой и одѣтымъ въ нее пролетаріемъ. Есть, конечно, много общаго между людьми нашего времени и людьми прошлыхъ вѣковъ, но все-таки каждая эпоха имѣетъ свои типы, даже свой характеръ движеній и одними костюмами этого нельзя возсоздать. Даже, имѣя въ виду только общечеловѣческіе типы, несомнѣнно, что государственный человѣкъ любой эпохи, не похожъ на профессіональнаго натурщика. Одѣтый бѣдно, но въ подходящую для него одежду, въ которой онъ можетъ естественно двигаться, натурщикъ являлся въ мастерскую; тамъ онъ на нѣсколько часовъ переодѣвался въ атласъ и бархатъ, чувствуя себя при этомъ какъ въ маскарадѣ. Откуда было ему взять непринужденность рыцарскихъ движеній, чтобы вѣрно сыграть свою роль? Этимъ путемъ невозможно было воскресить естественность и полноту жизни старинннаго искусства. Въ „Вестфальскомъ мирѣ" Терборга все просто, вѣрно и естественно,—у новыхъ художниковъ царствуетъ парикъ и приставная борода. Если же художникъ предпочиталъ быть не театральнымъ портнымъ, а историкомъ культуры, то впадалъ въ археологическую сухость. Ему приходилось ограничиваться указаніями великихъ мастеровъ изображаемой эпохи, т. е. увеличивать и раскрашивать старые бюсты и гравюры. Это было уже искусство изъ вторыхъ рукъ. Оставалось та-

кимъ образомъ только одно: придавать натурщикамъ, обще-человѣческій характеръ, т. е., сглаживая всякую индивидуальность, изображать благородство и геройство общаго типа. Такъ создалось странное сходство всѣхъ лицъ; оно еще увеличивалось, благодаря общему тяготѣнію къ однообразному типу красоты, унаслѣдованному отъ классической эпохи. Разнообразіе человѣческихъ лицъ слилось въ одну общую маску для всѣхъ типовъ, создаваемыхъ жизнью. Художники боялись уродства какъ пятна, и всѣ лица на картинахъ отмѣчены бездушной красотой. Различные Эгмонты, Валленштейны и Карлы I Галлэ и Бьева, Делароша и Пилоти не носятъ отпечатка своей судьбы на лицѣ, въ нихъ нѣтъ крови, всѣ они похожи другъ на друга байроновскими поворотами головы. Можно перечесть наизусть всѣ такъ называемыя типичныя головы: Лютеръ, поднимающій полный вѣры, взоръ, къ небу Колумбъ, завидѣвшій Америку, Мильтонъ, думающій о всемъ томъ, о чемъ полагается думать умирающему въ послѣднюю минуту. Все это также повторялось на картинахъ какъ раскрытые фоліанты, опрокинутыя кресла, ковры, живописно прикрывающіе трупы убитыхъ и окованный мѣдью блестящій ларецъ, неизбѣжный желѣзный аксессуаръ почти всѣхъ историческихъ картинъ во Франціи, Бельгіи и Германіи.

Внутренняя, Шекспировская правда характеровъ, свойственная стариннымъ художникамъ, смѣнилась внѣшней правдой костюмовъ; мѣсто художника занялъ историческій бутафоръ,—высшую цѣль искусства стали видѣть въ томъ, чтобы облекать историческіе моменты въ соотвѣтствующіе костюмы и обстановку. Въ произведеніяхъ старыхъ мастеровъ историческія фигуры производятъ впечатлѣніе живыхъ, несмотря на недостатокъ couleur locale; у новыхъ же художниковъ костюмы очень вѣрны, но самыя фигуры лишены правды и жизни. „Пусть будутъ хороши складки платья, но то, что въ нихъ заключено, должно быть еще лучше".

Одежды не создаютъ людей и костюмы не передаютъ страстей. Поэтому трудности увеличивались, когда нужно было изображать драматическія положенія и подъемы страсти. Нужно подняться на ту высоту художественнаго творчества, когда модели становятся лишними — вдохновенный грандіозный и бурный Делакруа достигъ этого—тогда только можно оставаться правдивымъ и въ подобныхъ сценахъ и вкладывать въ нихъ со всепокоряющей убѣдительностью всю гамму страстей. Но художники, избравшіе себѣ ремесломъ историческую живопись, заставляли натурщиковъ принимать условное выраженіе лица и съ напряженіемъ переносили эти искусственныя гримасы на полотно. Такимъ образомъ создавался окаменѣлый театральный экстазъ лицъ, ихъ показное благородное возмущеніе и безпокойные жесты. Актеры всегда больше подчеркиваютъ свои слова жестами, чѣмъ это бываетъ въ жизни, и на картинахъ искуственный паѳосъ лицъ непремѣнно сопровождается соотвѣтственными движеніями рукъ. Такими бываютъ финалы на сценѣ: танцовщицы прикладываютъ съ глубокимъ чувствомъ руки къ сердцу, теноръ поетъ о томъ, что готовъ умереть, тираны вторятъ глубокимъ басомъ, оркестръ безумствуетъ и послѣдній оглушительный аккордъ раздается въ ту минуту, когда герой попираетъ ногой трупъ предателя; бенгальскій огонь озаряетъ сцену и занавѣсъ падаетъ. Эффектная картина, но увы, ничего больше. Всѣ чувства искусственныя, оперныя. Художники, писавшіе подобнаго рода картины, только ловкіе ремесленники, изготовители оперныхъ либретто и пестрыхъ декорацій; они обладаютъ умѣніемъ и знаніемъ, но въ ихъ произведеніяхъ видна одна только разсудочность и нѣтъ сердца. Театральные аксессуары и натурщики не могутъ замѣнить свободную творческую фантазію.

Нѣмецкія картины подобнаго рода кажутся еще болѣе неестественными

и театральными, чѣмъ французскія и по очень простой причинѣ: жесты, какъ внѣшнее выраженіе чувства, гораздо болѣе свойственны романскимъ, нежели германскимъ племенамъ и кажутся аффектаціей на всякой нѣмецкой картинѣ. Извѣстно, что Бисмаркъ—очень типичный представитель своей націи—даже въ самыхъ горячихъ своихъ рѣчахъ въ парламентѣ не дѣлалъ другого движенія, кромѣ нервнаго постукиванія карандашемъ. „У нѣмца является паѳосъ только, когда онъ лжетъ". Истинные мастера нѣмецкой крови отлично это понимали и честно въ этомъ сознавались. Характерная черта древне германскаго искусства—наивность, отсутствіе паѳоса, даже у художника съ такимъ оригинальнымъ міросозерцаніемъ какъ Дюреръ. Въ „Тайной вечери" Леонардо — ужасъ, возмущеніе, любопытство и скорбь выражены въ различныхъ движеніяхъ двѣнадцати головъ и двадцати четырехъ рукъ. На Дюреровской гравюрѣ апостолы застыли безъ движенія, потрясенные словами Спасителя. Имъ казалось бы святотатствомъ нарушить торжественную тишину громкимъ выраженіемъ мнѣній и порывистыми движеніями рукъ. То же самое въ картинахъ Рембрандта на этотъ сюжетъ—все сводится къ тихимъ, едва замѣтнымъ движеніямъ, къ намекамъ и молчаливому вниманію. Впечатлѣніе словъ Христа потрясающее и торжественное, черты лица Спасителя полны глубокой мысли, но въ его движеніяхъ нѣтъ порыва и экстаза, какъ въ изображеніяхъ романскихъ художниковъ. Только въ XIX вѣкѣ, отчасти благодаря Корнеліусу и Каульбаху подражавшимъ итальянцамъ, отчасти подъ вліяніемъ французовъ черезъ Пилоти и его школу, въ нѣмецкое искусство вкрался несвойственный германскому духу паѳосъ; художники стали пользоваться оперными гримасами и жестами для выраженія душевныхъ волненій. Но нельзя безнаказанно идти противъ основныхъ чертъ своей природы. Преувеличенныя, искусственныя движенія, театральность показнаго благородства замѣнили естественную живость.

Меньше позъ и театральности, больше непринужденной правды и тишины, меньше вялой красоты общаго типа, больше характернаго и сильнаго уродства вотъ путь, на который должно было вступить искусство, чтобы не погрязнуть среди набора фразъ. Школа „историческаго жанра" свершила этотъ переходъ.





Гамонъ: Моей сестры нѣтъ дома.

XVI.

Конецъ псевдо-идеализма.

Вслѣдъ за выдающимися работами историковъ появились и въ литературѣ первые романы археолгоическаго и культурно-историческаго содержанія тогда же развилось, наряду съ историческою живописью во Франціи, Бельгіи и Германіи, особое направленіе въ искусствѣ. Художники стали изображать не выдающіеся историческіе моменты, а интимную сторону жизни минувшихъ вѣковъ. Прежде исторія выступала какъ бы въ парадномъ мундирѣ, а теперь она явилась одѣтой по домашнему. Художники исторической школы искали въ событіяхъ прошлаго только бурныхъ моментовъ и судорожныхъ движеній новые же художники стали изучать будничную жизнь прошлаго и рисовать теченіе исторіи въ мирные дни. Началось увлеченіе живописной стороной культурнаго прошлаго, благородствомъ бытовыхъ рамокъ, ласкающими глазъ костюмами. Художники изображали не только людей минувшихъ вѣковъ; они стали заполнять свои полотна гобеленами и тканями, мебелью въ благородномъ античномъ стилѣ и старыми картинами. Благодаря хорошему сбыту своихъ произведеній, художники имѣли возможность пріобрѣтать всѣ тѣ красивые предметы, которые изображали на картинахъ. Они размѣщали костюмированныхъ натурщиковъ на фонѣ старинныхъ стѣнныхъ ковровъ и разставляли между ними шкафы и столы. Наибольшее значеніе придавалось вѣрному воспроизведенію костюмовъ и обычаевъ, а не драматичности дѣйствія. Въ этомъ отношеніи исторически-бытовой жанръ является шагомъ впередъ, сравнительно съ прежней исторической школой, переходомъ къ интимному



Жеромъ: Алкивіадъ у Аспазіи.

изображенію жизни. Въ прежнихъ картинахъ преобладала отвлеченность замысла; художникъ читалъ книгу и въ ней искалъ эффектныхъ сценъ. Онъ идеализировалъ модели, чтобы придать картинамъ характеръ высокого искусства. Живопись сводилась къ иллюстраціи идей. Задача новыхъ художниковъ заключалась въ полнотѣ изображенія какой стороны жизни. Даже если это былъ искусственно составленный уголокъ мастерской, все же въ этомъ было больше вѣрнаго пониманія искусства. Бытовая картина изъ древней жизни уже не была только столкновеніемъ противорѣчивыхъ силъ. Изображая историческихъ героевъ или безъимянныхъ людей прошлаго среди ихъ обыденной жизни, художники пріучали публику интересоваться и такими людьми, которые не дѣлаютъ театральныхъ жестовъ, а движутся также спокойно, какъ люди нашего времени. Драматизмъ замѣнился простотой и спокойствіемъ. При этомъ благодаря уменьшившимся размѣрамъ самый контрастъ между живымъ натурщикомъ и старинной одеждой, въ которую его одѣвали, становился менѣе чувствительнымъ. — Исчезла необходимость традиціонной идеализаціи; можно было переносить прямо на картину костюмированныхъ людей такими, какими они были въ дѣйствительности. Такъ совершился переходъ отъ исторической живописи первой половины вѣка къ болѣе интимному искусству второй половины. Оно уже не ищетъ спасенія въ прошломъ, а старается осуществить болѣе простой идеалъ въ дѣйствительности.

Прежде всего во Франціи выступили, рядомъ съ группой академиковъ, нѣсколько художниковъ, которые овершенно овладѣли античнымъ міромъ. Вмѣсто большихъ парадныхъ зрѣлищъ, занимавшихъ Давида и Энгра они стали изображать простыя сцены изъ повседневной жизни прошедшихъ вѣковъ. Въ литературѣ въ это время выступаютъ Понсаръ и Ожье. Въ своихъ комедіяхъ, одинъ въ Гораціи и Лидіи, другой въ „La Ciguë“ и „Joueur de flute“ ввели на сцену изображеніе античной жизни.

Шарль Глэръ (Charles Gleuyre) стоялъ еще ближе всѣхъ къ строгому академическому стилю Энгра: даже путешествіе на востокъ не освободило его

от влiянiя классическихъ традицiй. Онъ былъ однимъ изъ самыхъ видныхъ учителей живописи—и считалъ задачей своей жизни продолженiе традицiй школы Энгра вплоть до настоящаго времени. Глэръ былъ хорошо образованнымъ человѣкомъ; онъ прожилъ долгiе годы въ Италiи, усердно изучалъ этрусскiя вазы, греческiя статуи, итальянскихъ классиковъ, сдѣлалъ копiи почти со всѣхъ картинъ Рафаэля. Вернувшись въ Парижъ, онъ не позволялъ себѣ провести ни одной линiи, не уяснивъ себѣ заранѣе какъ бы ее провелъ Рафаэль. Это стремленiе къ совершенству формы отняло у такихъ его произведенiй какъ „Нимфа Эхо", „Геркулесъ у ногъ Омфалы" и др. почти всякую непосредственность, естественность и свѣжесть. Глэръ, подобно Ари Шефферу, сдѣлался жертвой стиля. Его „Вечеръ" 1843 г. показываетъ, что въ немъ жила нѣжная, мечтательная, созерцательная душа. Ощущенiя, которыя онъ хочетъ передать, всегда его собственныя. Чѣмъ воздушнѣе, романтичнѣе и туманнѣе онѣ были тѣмъ болѣе онѣ страдали отъ академически неподвижныхъ линiй, въ которыя ихъ безпощадно заковывалъ художникъ. Только въ картинѣ „Орфей, разрываемый вакханками" Глэръ достигъ нѣкотораго не греческаго изящества.



Генрихъ Лейсъ.

Въ концѣ пути, который велъ отъ строгости энгрскаго идеализма формы къ современному созерцанiю, перенесенному въ древнiй мiръ только ради живописныхъ костюмовъ, стоитъ *Луи Гамонъ* (Louis Hamon). Все привлекательное въ его картинахъ носитъ печать современности, классицизмъ только маскарадный костюмъ. Въ его творчествѣ нѣтъ ничего мужественнаго. Онъ лишаетъ природу силы, отнимаетъ у живописи всѣ качества, свойственныя ей, превращаетъ ее въ расцвѣченную грезу, въ окрашенное дуновенiе. Творчество Гамона отличается неувѣренностью моделировки. Колоритъ его болѣзненно слабый, изнѣженный, фигуры и пейзажи расплываются въ дымкѣ. Въ нихъ нѣтъ ничего плотнаго. Камни сдѣланы какъ будто изъ ваты, растенiя изъ мыла, люди изъ фарфора—малѣйшее дуновенiе вѣтерка подниметъ ихъ на воздухъ. И всетаки въ этихъ, какъ-бы конфектныхъ картинахъ, есть иногда своеобразная прелесть. Онѣ отличаются простотой, чистотой, чѣмъ то юношескимъ, свѣжимъ и дѣтскинаивнымъ. Колоритъ его болѣе свѣтлый и нѣжный чѣмъ колоритъ Глэра. Въ гармонiю бѣлыхъ тоновъ вкрадываются только — свѣтло-голубой и свѣтложелтый цвѣта. Строгiй античный стиль смѣнялся у него изящнымъ рококо. Греческiя дѣвушки, женщины и дѣти похожи на фигурки изъ севрскаго фарфора; сцены, въ которыхъ онѣ сгруппированы—фантастическiя картины въ греческой обстановкѣ; въ нихъ есть манерная чувственность и кокетливая грацiя. Самая красивая изъ его картинъ, „Моей сестры нѣтъ дома"— уголокъ Грецiи, показанный со сцены сквозь прозрачный газовый покровъ.

Послѣ Гамона другой художникъ *Леонъ Жеромъ* Lèon Gèrom сталъ заимствовать сюжеты изъ античной жизни. Но будучи ученикомъ Делароша, онъ



Лейсъ: Торжество католицизма въ Нидерландахъ

бралъ изъ древности не миѳологическіе, а историческіе эпизоды. Самыя характерныя его произведенія, на ряду съ египетскими картинами — „Бой пѣтуховъ", „Фрина передъ ареопагомъ", „Авгуры", „Гладіаторы", „Алкивіадъ у Аспазіи", и „Смерть Цезаря". Жеромъ тотъ же Энгръ и Деларошъ, только въ уменьшенномъ форматѣ. Съ Энгромъ его роднитъ научный педантизмъ композиціи, съ Деларошемъ — любовь къ анекдотичности. Видно, что картины Жерома написаны въ тѣ года, когда въ литературѣ выступилъ Эмиль Ожье, но Ожье былъ въ то же время бытописателемъ современной жизни, а поэтому и въ античныхъ его вещахъ больше силы и жизненности. Въ творчествѣ Жерома преобладаетъ разсудочность; его уравновѣшенная манера не идетъ далѣе детальнаго изученія формъ и академичности; рисунокъ очень точенъ, въ немъ есть даже реалистическая правда, побѣждающая обобщенность классическаго идеала, но съ самаго начала Жеромъ не былъ истиннымъ живописцемъ. Его восточныя картины — жестко и сухо написанные пейзажи, изъ которыхъ выступаютъ еще суше написанные люди или звѣри — несчастныя, навсегда окаменѣлыя существа. Онъ рисуетъ, тщательно выписываетъ, работаетъ черточками на подобіе граверовъ, переписываетъ много разъ одно и то же тонкой безсильной кистью. Онъ видитъ формы, но воздѣйствіе свѣта на тѣло отъ него ускользаетъ. Поэтому его картины кажутся какъ бы написанными на фарфорѣ. Краски жестки и мертвы. Наблюдательность имѣетъ у него характеръ подглядыванія: онъ съ безотрадной правильностью сводитъ все къ холоднымъ, безжизненнымъ очертаніямъ. Та же мраморная холодность осталась въ немъ и позже, когда, слѣдуя развитію исторической живописи, онъ постепенно переходилъ къ сюжетамъ, требующимъ изображенія крови. Даже самые рѣзкіе эффекты написаны условно граціозно; онъ съ улыбкой преподноситъ въ своихъ картинахъ á la maitre d'hôtel отрѣзанныя головы на гладкихъ фарфоровыхъ блюдахъ съ позолотой.

Другимъ представителемъ археологическаго жанра является *Густавъ Бу-*

лаже (Gustave Boulanger). Онъ долго и тщательно изучалъ Помпею и ввелъ въ моду бытовыя картины изъ античной жизни, сцены изъ уличнаго быта Помпеи. Впослѣдствіи Альма Тадема довелъ до совершенства этотъ родъ живописи.



Мейссонье: Человѣкъ у окна.

Прямыми послѣдователями Делароша и Роберта Флери были художники, предавшіеся изученію XVI и XVII вѣка, одеждъ, мебели и оружія той эпохи. Они изображали Франциска I и Генриха IV среди всевозможныхъ обстоятельствъ и отыскивали интересные эпизоды изъ ихъ жизни въ сочиненіяхъ ученыхъ и писателей. Однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ было изображеніе встрѣчъ знаменитыхъ художниковъ съ какими нибудь знатными и могущественными современниками: встрѣча Рафаэля и Микель Анжело въ Ватиканѣ, Мурильо въ дѣтствѣ, кардиналъ, увидавшій мальчика Рибейру рисующимъ на улицѣ, Беллини въ мастерской среди всякихъ драгоцѣнностей, Карлъ V и Тиціанъ, Микель Анжело, ухаживающій за своимъ больнымъ слугой и т. д. Количество художниковъ, работавшихъ на этомъ поприщѣ такъ же велико, какъ и количество анекдотовъ о выдающихся людяхъ. Они безчисленны—какъ рои насѣкомыхъ, порожденныхъ въ знойный лѣтній день пышной растительностью. Историку чрезвычайно трудно выдѣлить изъ ихъ числа достойнѣйшихъ. Во Франціи пріобрѣли извѣстность *Александръ Гессъ*, *Камиллъ Рокпланъ*, *Шарль Контъ*, въ Бельгіи *Александръ Маркельбахъ* и *Флоранъ Вилемсъ*. Маркельбахъ, ученикъ Ваперса, рисовалъ кромѣ эпизодовъ изъ англійской исторіи также празднества старофламандскихъ городскихъ стрѣлковъ; „Корпораціи" Франца Гальса очень пригодились ему при этомъ для костюмовъ. Особенной популярностью пользовался Флорентъ Вилемсъ, реставраторъ въ духѣ античныхъ мастеровъ; онъ съ большей сценической законченностью писалъ своихъ изящныхъ дамъ, кавалеровъ, солдатъ, художниковъ, служанокъ и знатныхъ матронъ XVI и XVII вѣка. Онъ съ такимъ совершенствомъ воспроизводилъ пышные атласные, парчевые и бархатные костюмы, ковры, драпировки и мебель того времени, что долго слылъ подъ именемъ новаго Терборга. Среди нѣмецкихъ художниковъ самый выдающійся *Л. фонъ-Гагъ* (L. von Hagn). Его граціозныя свѣтскія сцены перенесенныя въ эпоху итальянскаго ренесанса или французскаго рококо, отличаются большимъ благородствомъ колорита. *Густавъ Шпангенбергъ*

(Gustav Spangenberg) написалъ одну чрезвычайно удачную вещь—„Шествіе смерти", и послѣ того сталъ исключительно заниматься временемъ реформаціи. *Карлъ Бекеръ* (Carl Becker) сосредоточился на венеціанскомъ возрожденіи, дѣлая изрѣдка отступленія въ область нѣмецкаго возрожденія. Эти художники и многіе другіе заслуживали бы большаго вниманія, если бы ихъ мелкія аккуратныя картинки, похожія на олеографіи, не были бы совершенно непригодны для картинныхъ галлерей. И для этихъ художниковъ главную роль въ картинѣ игралъ не чисто художественный элементъ, а фабула и относящіяся къ ней фигуры. Отношеніе къ сюжетамъ измѣнилось только у послѣдующихъ художниковъ.

Генрихъ Лейсъ (Hendrik Leys) дольше всѣхъ изъ всего поколѣнія знаменитыхъ фламандцевъ 1830 года сохранилъ свою славу. Онъ родился 18 февраля 1815 года, въ Антверпенѣ и готовился къ духовному званію, но въ 1829 году поступилъ въ мастерскую Фердинанда Брекелера. Въ началѣ 30-хъ годовъ онъ написалъ свои первыя историческія картины. Въ нихъ не видно еще его позднѣйшей львиной силы, но уже и въ нихъ чувствуется куда направленъ путь будущаго мастера. Это уже не обычныя для того времени сцены дракъ, когда кровь течетъ какъ изъ крана. На картинахъ Лейса люди сражаются съ большей пристойностью и чувствомъ мѣры, не столько во имя какихъ нибудь убѣжденій, столько для того, чтобы имѣть право на свои шлемы и панцыри. За то въ обѣихъ картинахъ съ большой любовью сдѣланъ фонъ—средневѣковой городъ съ закоулками, фонарями и живописными тавернами. Здѣсь сказалась чисто германская любовь къ мелкимъ подробностямъ. Аксессуары не отодвинуты на задній планъ для того, чтобы выдвинулись главныя лица; Лейсъ сразу рисуетъ цѣлый уголъ жизни, изображая все до подробностей, до малѣйшихъ предметовъ обихода, до послѣдней травки и цвѣточка пейзажа, до пестрыхъ плитъ старинныхъ фасадовъ, украшавшихъ кривыя улицы своими живописными окнами и дверьми. Слѣдующая его картина—„Убійство членовъ Левенскаго городскаго совѣта"—еще болѣе отступаетъ отъ традицій. Совершенно въ духѣ Калло художникъ вставилъ множество карикатурныхъ эпизодовъ въ самое драматическое происшествіе. Въ этомъ сказался истинный жанристъ; кромѣ того и по самой манерѣ исполненія Лейсъ очень отличенъ отъ художниковъ классической школы.

Лейсъ стремился къ тому-же, къ чему стремился и Густавъ Ваперсъ, который былъ на 12 лѣтъ старше его. Онъ тоже хотѣлъ возродить національное искусство. Но пути ихъ были совершенно различные. Ваперсъ вдохновлялся главнымъ образомъ Рубенсомъ, Лейсъ же голландцами. Путешествіе въ Амстердамъ, въ 1839 году, облегчило ему пониманіе Рембрандта и Питера ванъ-Гуга. Онъ шелъ по ихъ слѣдамъ въ своей „Свадьбѣ XVII вѣка", написанной въ 1845 году: среди сверкающихъ драпировокъ, золотой столовой утвари и красной плюшевой мебели движутся красиво одѣтые люди, гости и музыканты. Въ освѣщеніи видно желаніе приблизиться къ Питеру ванъ-Гугу или Янъ-ванъ-деръ-Мэру, костюмы напоминаютъ Міэриса и Мэтсю. По нѣсколькимъ анекдотическимъ картинамъ изъ быта XVII вѣка видно, какъ Лейсъ, слѣдуя голландскимъ образцамъ, постепенно достигалъ силы и колорита, выразительности внутренней жизни и мягкости сумеречнаго освѣщенія; эти качества справедливо нравились въ его первыхъ картинахъ. Нѣсколько сценъ изъ жизни художниковъ и правителей—посѣщеніе Рубенса, Рембрандта или Франса Флориса высокопоставленными лицами того времени—сдѣлали Лейса львомъ парижскаго Салона. Въ 1852 году онъ былъ на высотѣ славы, признанъ въ Бельгіи и заграницей первымъ художникомъ и повсюду осыпанъ почестями. Тогда на-



Мейссонье: Чтеніе.

чинается его вторая манера. Послѣ десятилѣтияго слѣдованія завѣтамъ Рембрандта, онъ отрекся отъ него, обратился къ нѣмецкимъ мастерамъ XVI вѣка и тогда только, по его собственному выраженію, началъ быть художникомъ. Во время путешествія по Германіи въ 1852 году онъ познакомился съ Дюреромъ и Кранахомъ. Въ Дрезденѣ, Виртембергѣ и Эйзенахѣ его обступили великія историческія фигуры изъ эпохи реформаціи. Полузабытыя воспоминанія объ его соотечественникахъ, о братьяхъ ванъ - Эйкъ и Квентинѣ Массисѣ, снова ожили и толкнули его на новый путь. „Пиршество у Оттона Венія“ и „Эразмъ въ своей студіи“ были первыми шагами въ томъ направленіи. Затѣмъ написаны были исторически-бытовыя картины; „Лютеръ, учащійся хоровому пѣнію въ Эйзенахѣ“ и „Лютеръ въ своемъ Виттенбергскомъ домѣ“; всѣ восхищались добросовѣстностью съ которой онъ передавалъ археологическія подробности. На всемірной выставкѣ 1855 года Лейсъ имѣлъ громадный успѣхъ тремя картинами въ древнегерманскомъ духѣ. „Месса въ честь антверпенскаго бургомистра Берталь-де-Газа“, „Прогулка передъ городскими воротами“ и „Новый годъ во Фландріи“. Его возвращеніе изъ Парижа, гдѣ онъ и Корнеліусъ были единственными иностранцами получившими золотыя медали, праздновалось въ Антверпенѣ съ большимъ торжествомъ. Его чествовали иллюминаціями, факельцугамн и золотыми лавровыми вѣнками. Его считали самымъ выдающимся живописцемъ со времени Квентина Массиса, Яномъ ванъ Эйкомъ XIX вѣка. Въ брюссельскомъ Салонѣ онъ выступилъ властелиномъ, передъ нимъ преклонялась критика, и для его картинъ создавались особые алтари. Въ немъ чтили не только художника, но и человѣка; всѣмъ въ Антверпенѣ была знакома его красивая фигура; его показывали иностранцамъ, какъ достопримѣчательность города. Въ 1867 году, когда онъ опять получилъ въ Парижѣ почетную награду, антверпенскій Cercle artistique заказалъ медаль въ память столь важнаго событія для бельгійскаго искусства. Смерть Лейса, 25 Августа 1869 года, повергла весь городъ въ трауръ; окна ратуши, гдѣ онъ писалъ свои послѣднія картины, были завѣшаны чернымъ, извѣщенія о его смерти наклеены были на всѣхъ углахъ улицъ“ „Leis is ons“, сказалъ бургомистръ у открытой могилы. Теперь на бульварѣ Лейса стоитъ его статуя и домъ его упоминается въ путеводителѣ Бедекера на ряду съ домами Массиса и Флориса, Рубенса и Іорданса.

Лейсъ былъ баловнемъ счастья, онъ еще при жизни получилъ лавровый



Мейссонье: Чтеніе у Дидеро.

вѣнокъ. Естественно, что потомство должно убавить кое-что изъ этихъ восторговъ современниковъ.

Лейсъ не обогатилъ искусства ничѣмъ новымъ. Его тонкая живопись выдержанная строгость рисунка въ очертаніяхъ, является прямымъ возвратомъ къ манерѣ XV вѣка и сама по себѣ не лишена достоинства. Но что въ ней имѣетъ прямое отношеніе къ XIX вѣку? Гдѣ то, что художникъ создалъ новаго? Онъ могъ бы подписывать свои картины именемъ ванъ-Эйка и ему-бы повѣрили. Онъ производитъ впечатлѣніе стараго мастера, случайно жившаго между новыми. Его знаніе XVI вѣка изумительно. Онъ съ удивительной ясностью видѣлъ прошлое, какъ будто бы самъ жилъ въ прежніе вѣка. Люди которыхъ онъ избражалъ—его современники. Кажется, что картины паписаны въ 1493 г. съ живыхъ людей. Всякому ихъ жесту, всякой чертѣ 400 лѣтъ. Другими словами онъ не былъ творцомъ новаго, а только умѣло подчинялся разъ на всегда установленной формулѣ. Стараясь быть современникомъ Луки Кранаха и Квентина Массиса, онъ не обладалъ однако, ихъ наивностью; они воспроизводили живую жизнь, онъ рисовалъ тѣнь ихъ реализма. Окруженный старыми картинами, миніатюрами или молитвенниками, онъ не изучалъ живую природу, а ограничивался копированіемъ готическихъ миніатюръ. Въ картинахъ антверпенской ратуши онъ дошелъ до того, что подражалъ даже перспективнымъ ошибкамъ примитивовъ. Въ ихъ наивномъ творчествѣ даже дѣтское перепутываніе передняго и задняго плана кажется привлекательнымъ, но Лейсъ намѣренно повторяетъ эту ошибку, что производитъ уже непріятное впечатлѣніе. Онъ не природѣ подражаетъ, а тѣмъ, кто ей подражалъ и становится дилетантомъ живописнаго архаизма.

Но именно эта архаичность имѣла большое значеніе для того времени; она придаетъ Лейсу реформаторское значеніе. Онъ одинъ среди своихъ современниковъ истинный представитель фламандской расы. Ваперсъ былъ только фламандцемъ изъ Парижа, онъ свергъ иго грековъ, замѣнивъ его игомъ французовъ. Въ лицѣ Луи Галлэ, ученика Давида, снова воскресъ Деларошъ. Ихъ произведенія проникнуты паѳосомъ, какъ французскія трагедіи, чрезмѣрная тщательность лишаетъ ихъ всякой естественности: люди представлены тщательно вымытыми, причесанными и приглаженными, жесты ихъ театральны, краски шаблонны и разсчитаны на общій эффектъ. Лейсъ стремился быть правдивымъ: онъ не вкладывалъ никакихъ мыслей въ свои картины, а хотѣлъ только возсоздать уголокъ добраго стараго времени во всемъ блескѣ его красокъ. Онъ стремился выйти изъ однообразія тоновъ, придать каждому предмету отпечатокъ подлинности; въ рисункѣ онъ точно также противопоставлялъ благородству однихъ мастеровъ угловатость нѣмецкаго искусства, нетронутаго классицизмомъ cinquecento. У него, также какъ и у Кранаха, Дюрера и Гольбейна можно найти удивительно жизненные силуэты, сильныя, иногда грубоватыя головы, морщи-



Мейссонье: Чтеніе рукописи.

нистыя лица и плотныя плечи, на уродливыхъ тѣлахъ. Человѣческая фигура представлена у него почти вырождающейся, съ толстымъ животомъ и большими жилистыми руками. Впервые со времени Давида въ картинахъ Лейса отразилось все то, что борьба за существованіе сдѣлала изъ образа и подобія Божья. Уже въ его „Убійствѣ членовъ Левенскаго городскаго совѣта" встрѣчаются среди спутанной композиціи рѣзко очерченныя жизненныя лица; его Берталь де Газъ (Bertal de Haze), написанный пятнадцать лѣтъ спустя подчеркиваетъ это стремленіе передать характерную правдивость лицъ. Ни одинъ изъ его современниковъ не относился съ такимъ пренебреженіемъ и отрицаніемъ къ традиціонному изяществу очертаній и „красотѣ" головъ. Изъ ненависти къ академическимъ шаблонамъ Лейсъ вернулся къ первоисточникамъ искусства. Порою дѣтская уродливость примитивовъ была ему милѣе Рафаэля. Въ лицахъ для него самое важное характерность чертъ и выраженія, это дѣлаетъ его, несмотря на историческіе сюжеты картинъ, антиподомъ исторической живописи, переходнымъ звеномъ къ новому стилю. Лейсъ противопоставлялъ манерности идеалистовъ искусственный сложный архаизмъ и этимъ доказывалъ, что есть нѣчто, болѣе близкое къ правдѣ, чѣмъ благородство линій и аристократизмъ позы. Такъ какъ при этомъ онъ опирался на старыхъ мастеровъ, то эстетика не могла даже ни въ чемъ упрекнуть его.

Во Франціи переходъ отъ отвлеченно прекраснаго къ характерному, отъ типичнаго къ индивидуальному, совершился благодаря совокупности разнородныхъ причинъ. Прежде всего романтизмъ противопоставилъ античному стилю фламандскій, національный. Съ другой стороны, въ самомъ классицизмѣ произошло отклоненіе отъ античности и cinquecento къ раннему итальянскому возрожденію. „Флорентинскій пѣвецъ" Поля Дюбуа открылъ новый міръ для скульптуры. Чѣмъ болѣе художники стали углубляться въ изученіе первыхъ творцовъ реализма, Донателло, Вероккіо, делла Роббіа и др. мастеровъ XV в., тѣмъ болѣе увлекала ихъ яркая жизненность ихъ творчества, и они старались перенести воспринятое въ собственныя произведенія. Искусство XV вѣка съ его мощными формами, слѣдованіемъ природѣ и яркостью характеристикъ, не останавливающихся передъ уродствомъ, оказало благотворное вліяніе. Художники стали изучать непосредственную дѣйствительность и воспроизводить жизнь въ своихъ произведеніяхъ. Эли Делонэ (Delaunay) сталъ созерцать природу менѣе обобщающимъ и стилизирующимъ взглядомъ, старался грубже изучать индивидуальныя особенности явленій и вѣрнѣе ихъ передавать, чѣмъ это дѣлалось прежде



Мейссонье: Любитель.

классической школой. *Эрнестъ Мейссонье* (Ernest Meissonier) пошелъ еще далѣе; его картинки во вкусѣ рококо обнаруживаютъ, кромѣ вліянія фламандской и ранней итальянской школы также и голландское вліяніе.

Для того, чтобы обратить на себя вниманіе среди суеты выставокъ, картина должна быть или очень велика, или очень мала. Это соображеніе руководило Мейссонье въ выборѣ сюжетовъ; въ то время когда романтики выставляли полотна огромныхъ размѣровъ — колоссальные манифесты своей школы, Мейссонье сталъ писать маленькія кабинетныя картины въ голландскомъ вкусѣ. Мейссонье былъ сынъ небогатаго купца, и готовился вести торговлю отца колоніальными товарами. Каждое утро ровно въ восемь часовъ онъ отправлялся въ магазинъ, велъ книги, копировалъ дѣловыя письма и пріучался къ методической аккуратности, оставшейся у него на всю жизнь. Его учитель Конье не оказалъ на него никакого вліянія. Когда вокругъ него раздавались боевые кличи гвельфовъ и гибеллиновъ въ живописи: „да здравствуетъ Делакруа", „да здравствуетъ Энгръ", —Мейссонье спокойно сидѣлъ въ Луврѣ и копировалъ Мадонну Яна ванъ-Эйка. Всю свою жизнь онъ оставался миніатюристомъ нидерландской школы. Сначала онъ занимался иллюстраціями ради заработка, а съ 1834 года сталъ выставлять разныя вещицы изъ эпохи Людовика XIV и XV: „голландскаго бюргера въ гостяхъ у бургомистра" въ 1834 году, въ 1835 „Шахматнаго игрока временъ Гольбейна", въ 1838 „Монаха у постели больного", въ 1840 „Англійскаго доктора" и „Чтеніе". Салонъ 1841 года сталъ для него колыбелью славы, также какъ для Делакруа Салонъ 1824, а для Энгра—1831. „Игра въ шахматы", картина въ 17 сантиметровъ вышины и 11 ширины, прославилась больше всѣхъ другихъ на выставкѣ. Мейссонье стали сравнивать съ малоизвѣстными до тѣхъ поръ великими нидерландскими миніатюристами XVII вѣка. Поднятъ былъ вопросъ о томъ, кто выше— Терборгъ, Міэрисъ или Мейссонье. Всѣ восторгались остротой близорукаго взора миніатюриста. „Боже, какъ это сдѣлано!" говорила публика, разглядывая картину въ лупу; зрители чувствовали себя истинными, ревностными знатоками искусства, когда сторожъ просилъ ихъ не подходить слишкомъ близко къ картинѣ. Уже въ самыхъ раннихъ своихъ картинахъ Мейссонье поражалъ удивительной тщательностью и законченностью исполненія. Въ немъ, казалось, воскресъ выдающійся нидерландскій миніатюристъ. Исполненіе красками было такимъ же тщательнымъ, педантичнымъ и старательнымъ, какъ подготовительные этюды костюмовъ. Художникъ мѣнялъ по сто разъ каждый штрихъ, иногда забрасывалъ, стиралъ или совершенно перерабатывалъ почти законченную картину. Этимъ онъ привлекалъ на свою сторону не энтузіастовъ,

а спокойныхъ любителей. Всѣ его чтецы, философы, курильщики, игроки въ карты, флейтисты и скрипачи, граверы, художники и любители, всадники и ландскнехты, искатели приключенiй XVIII и XVII вѣка, написанные имъ въ теченiе многихъ лѣтъ, стали драгоцѣнностью всѣхъ коллекцiонеровъ. Въ 1884 г., онъ могъ отпраздновать свой пятидесятилѣтнiй юбилей выставкой 150 подобнаго рода картинъ. Если бы онѣ продавались на вѣсъ золота, то сошли бы очень дешево; по этому ихъ привыкли цѣнить на вѣсъ тысяче-франковыхъ билетовъ.



Мейссонье: Остановка.

Въ наше время эти jeux de patience не возбуждаютъ уже столь единодушныхъ восторговъ; но не слѣдуетъ забывать, чѣмъ Мейссонье былъ для своего времени.

Прежде всего въ его картинахъ ни о чемъ не разсказывается, а это одно уже чрезвычайно важно для эпохи, когда живопись стала вспомогательной наукой для исторiи. Люди на его картинахъ не участвуютъ ни въ какомъ дѣйствiи, одни изъ нихъ курятъ, другiе пьютъ, третьи играютъ въ карты, четвертые ничего не дѣлаютъ. Всѣ эти мушкетеры или философы, камеръ-лакеи и изящные господа, ученые и прожигатели жизни менѣе всего хотятъ казаться умницами; они не принимаютъ условныхъ позъ, не представляютъ изъ себя героевъ романа—съ нихъ довольно и того, что художникъ ихъ вѣрно и красиво изобразилъ. Среди всѣхъ французскихъ художниковъ, занятыхъ изображенiемъ историческаго быта, Мейссонье единственный придалъ своимъ работамъ отпечатокъ реалистической правды. Всѣ его фигуры, удивительно законченны и при этомъ жизненны и просты, онѣ чрезвычайно подходятъ къ нарядными рамкамъ рококо и съ большой увѣренностью носятъ одежду прежнихъ временъ. Мейссонье достигалъ правдивости общаго впечатлѣнiя тѣмъ, что обстановка комнатъ и предметы размѣщенные въ нихъ, списывались имъ съ натуры. Комнаты, оконныя ниши, каминъ, изображенные на его картинахъ, существовали въ его домѣ, въ его мастерскихъ со всѣми подробностями. Онъ накупалъ на сотни тысячъ франковъ бронзы и разные предметы времени рококо и разставлялъ ихъ у себя въ домѣ. Его натурщики носили по цѣлымъ недѣлямъ, иногда по мѣсяцамъ, бархатные и шелковые костюмы, нужные для картины; потомъ уже художникъ работалъ съ натуры—съ величайшей точностью, и совершенно не заботясь о сюжетѣ. Картины его не были поэтому выдуманными, составленными изъ отдѣльныхъ деталей анекдотами, а изображенiями дѣйствительности отраженной въ ясномъ воспринятiи художника. И хотя эта дѣйствительность состояла еще пока только изъ костюмовъ и утвари XVIII вѣка, все же она составляетъ переходъ къ правдивому изображенiю текущей жизни—самъ Мейссонье перешелъ впослѣдствiи къ современности—въ батальныхъ картинахъ.



Мейссонье: Пикетъ.

Мейссонье писалъ только мужскія фигуры; женскій образъ оставался для него вѣчной загадкой. Тутъ открывалось широкое поле для его преемниковъ. Фовеле (Fauvelet), Шаве (Chavet), Бриллуэнъ (Brillouin), пошли по слѣдамъ Мейссонье и стали изображать женщинъ времени рококо. Первые два художника были простыми подражателями. Бриллуэнъ перешелъ къ юмористическому жанру. Онъ умѣлъ составлять красивыя группы, былъ тонкимъ наблюдателемъ и посредственнымъ живописцемъ. Послѣднимъ изъ послѣдователей Мейссонье былъ Виберъ (Vibert). Онъ теперь болѣе всего извѣстенъ своими кардиналами и другими сановниками въ красныхъ одеждахъ. Онъ писалъ ихъ акварелью и масляными красками и придавалъ своимъ картинамъ нѣсколько ироническій оттѣнокъ. Люди на его картинахъ или подагрики, или разслабленные, или пьяные; на каждой картинѣ ихъ иногда даже по нѣсколько, что не дѣлаетъ картины интереснѣе. Въ началѣ Виберъ обнаружилъ благородный, привлекательный талантъ, и всегда сохранитъ свое скромное мѣсто среди современныхъ миніатюристовъ. Его „Гулливеръ“ по Гольдсмиту, испанскія и турецкія сцены, написанныя послѣ путешествія на Востокъ—очень красивыя, изящныя, залитыя солнцемъ картинки; по своей сверкающей капризной манерѣ онѣ близки къ картинамъ Фортуни.

Въ Германіи великимъ созидателемъ реализма былъ *Адольфъ Менцель* (Adolph Menzel). Нѣмецкое искусство должно преклоняться передъ нимъ за то, что онъ первый имѣлъ достаточно геніальности и смѣлости, чтобы окончательно порвать со всякой условностью въ живописи и внести въ искусство жизненную правду. И онъ подобно Мейссонье стремился сначала только къ внѣшней правдѣ костюмовъ, но въ этомъ обнаружилъ полную честность художника, чуждаго всякой манерности.

Уже въ тридцатыхъ годахъ, когда еще на ряду съ произведеніями Корнеліуса всеобщій восторгъ толпы возбуждали „Ленора“ и „Скорбная королевская чета“ Лессинга, „Воинъ съ мальчикомъ“ и „Сыновья Эдуарда“ Гильдебрандта „Плачъ іудеевъ“ Бендеманна, Менцель наблюдалъ дѣйствительность острымъ, чуждымъ всякой идеализаціи взоромъ. Онъ отличался чисто прусскимъ здравымъ смысломъ, отсутствіемъ сентиментальности, нѣкоторой холодностью и суровостью, сѣверно-германской разсудочностью. Въ настоящее время, когда нѣмецкое искусство стало болѣе утонченнымъ и благороднымъ, эта черта породила въ берлинской живописи грубый натурализмъ, но въ началѣ вѣка она создала разумное и трезвое искусство составляющее противовѣсъ болѣзненности мюнхенской и дюссельдорфской школы. Уже восемьдесятъ лѣтъ



А. Менцель въ 1837 г.

тому назадъ берлинцы были слишкомъ практичны и жизнерадостны, чтобы стать романтиками. Во главѣ искусства, когда выступилъ Менцель, были Шадовъ и Раухъ, и рядомъ съ ними представители высокаго стиля Бегасъ и Вахъ. Но даже ихъ, наиболѣе затронутыхъ сентиментальнымъ теченіемъ, рейнскіе романтики справедливо не признавали полными единомышленниками. Въ берлинскомъ искусствѣ все таки преобладала реалистическая ясность—очень полезный противовѣсъ взвинченности мюнхенцевъ, также какъ и болѣзненнослащавымъ рыцарямъ, средневѣковымъ дамамъ или монахамъ дюссельдорфской школы. Фридрихъ Вильгельмъ IV, романтикъ на престолѣ не романтичныхъ Гогенцоллерновъ, призвалъ въ Берлинъ Корнеліуса, но и тотъ оказался безсильнымъ въ борьбѣ противъ господствующаго вкуса. И только въ Берлинѣ, очагѣ рѣзко выраженной разсудочности, тамъ, гдѣ старо-прусская трезвость поставила границы скучному царству романтиковъ, Адольфъ Менцель могъ стать великимъ художникомъ. Его берлинское происхожденіе спасало его отъ пребыванія въ безвоздушномъ пространствѣ. Художественному вкусу нашего времени, воспитанному на художникахъ школы Фонтенебло, онъ не нравится преобладаніемъ разсудочности надъ чувствомъ. Бёклинъ очень тонко опредѣлилъ Менцеля, когда на вопросъ—что онъ о немъ думаетъ—отвѣтилъ: „Это великій ученый". Болѣе всего навязывается сравненіе съ Момсеномъ: онъ тоже великій ученый, ѣдкій сатирикъ и остроумный публицистъ. Но этотъ трезвый скептицизмъ и холодный пытливый умъ, это безсердечіе, разсматривающее міръ взоромъ изслѣдователя, подготовило почву современному искусству. Никто не содѣйствовалъ болѣе чѣмъ Менцель тому, чтобы поставить твердо на ноги искусство, терявшееся среди мечтательности, и пріучить затуманенный идеализмомъ взоръ къ естественности и правдѣ.

До начала французскаго вліянія Менцель былъ единственнымъ художникомъ въ Германіи, умѣвшимъ рисовать и писать красками. Борьба за существованіе заставила его пріобрѣсти это умѣніе. Въ годъ рожденія Бисмарка, въ Бреславлѣ родился человѣкъ, который призванъ былъ прославить въ искусствѣ сначала эпоху „стараго Фрица", потомъ современную императорскую Пруссію. Менцель очень рано очутился безпомощнымъ среди негостепріимнаго житейскаго моря. Онъ былъ бѣденъ и одинокъ, когда пріѣхалъ въ Берлинъ не столько для усовершенствованія въ искусствѣ, сколько для того, чтобы пріискать себѣ заработокъ. Онъ сидѣлъ въ своей бѣдной комнаткѣ подъ самой крышей, завернувшись въ пледъ, съ кофейникомъ въ одной рукѣ, съ карандашемъ въ другой и смотрѣлъ на крыши огромнаго города, призванный изобразить и завоевать для искусства самые блестящіе моменты въ жизни этого города. Прежде всего



Менцель: Прибытіе протестантовъ изъ Зальцбурга.

онъ ознакомился съ техникой воспроизводительныхъ искусствъ, какъ наиболѣе пригодныхъ для заработка. Изучивъ новоизобрѣтенную тогда литографію, онъ сталъ изготовлять меню, новогоднія карточки, виньетки и выказалъ себя истиннымъ продолжателемъ Ходовецкаго и Готфрида Шадова. Съ двѣнадцати лѣтъ онъ не только самъ зарабатывалъ свой хлѣбъ этой работой, но и поддерживалъ семью. Такъ онъ готовился стать величайшимъ изъ современныхъ мастеровъ. Менцель обязанъ самому себѣ всѣмъ, чѣмъ онъ сталъ; онъ самостоятельно научился рисовать, выучился безъ помощи учителя писать красками и пошелъ въ этомъ дальше всѣхъ художниковъ своего поколѣнія: онъ изобрѣлъ новые методы и комбинаціи въ писаніи акварелью и гуашью. Менцель величайшій нѣмецкій иллюстраторъ XIX вѣка, величайшій представитель нѣмецкаго гравировальнаго искусства, единственный вполнѣ оригинальный нѣмецкій историческій живописецъ XIX вѣка, дѣйствительно настолько знавшій прошедшіе вѣка, что имѣлъ право ихъ изображать.

Подъ заглавіемъ „Памятныя событія бранденбургско-прусской исторіи" появились въ 1837 году двѣнадцать безпритязательныхъ литографій. Менцель являлся въ нихъ точнымъ и обладающимъ серьезной ученостью историкомъ Пруссіи. Въ то время все еще увлекались туманными мечтами о величіи среднихъ вѣковъ; онъ же, двадцатилѣтній юноша, указалъ на памятники прусской исторіи и единственный среди своихъ современниковъ не поддавался слащавому романтизму и позднѣйшему паѳосу историческихъ живописцевъ. Въ его картинахъ не было театральныхъ трагическихъ сценъ, ничего сантиментальнаго, ничего поэтичнаго, но и никакихъ скучныхъ зрѣлищъ и церемоній. Глубина характеристикъ и яркая жизненность сочетались у него съ тщательнымъ изученіемъ исторіи и внѣшней дѣйствительности вплоть до малѣйшихъ подробностей ко-



Менцель: Ужинъ въ Сань-Суси.



Менцель: Прогулка по озеру.

стюмовъ и оружія. Онъ не подчинялъ исторію академическимъ формуламъ, а воспроизводилъ дѣйствительность съ осязательной вѣрностью. Нѣтъ у него условнаго паѳоса жестовъ, нѣтъ натурщиковъ въ искусственно-торжественныхъ позахъ—все чрезвычайно просто и реально. Каждая эпоха представлена въ своей индивидуальности, и костюмъ не выдвигается на первый планъ.

Францъ Куглеръ первый высказалъ пониманіе этого содержательнаго истиннаго искусства.

Въ то время въ Парижѣ вышло жизнеописаніе Наполеона съ иллюстраціями Ораса Вернэ. Въ Германіи эта книга тоже имѣла большой сбытъ, что и подало одному нѣмецкому издателю мысль издать подобнаго рода нѣмецкую книгу. Куглеръ написалъ „Исторію Фридриха Великаго“ и Менцелю было предложено иллюстрировать ее.

Сочиненіе Куглера о Фридрихѣ Великомъ имѣло большое значеніе для нѣмецкаго искусства. Оно составляетъ эпоху въ исторіи нѣмецкой гравюры. Съ самаго начала XIX вѣка гравированіе было совершенно заброшено въ Германіи. Имъ пользовались только для изготовленія грубыхъ табачныхъ этикетокъ. Менцель возродилъ гравировальное искусство и долженъ былъ создать особую школу изготовителей клише для того, чтобы возможно было исполнить четыреста мастерскихъ иллюстрацій, приложенныхъ къ книгѣ.

Но еще болѣе крупное значеніе имѣли эти иллюстраціи для эстетическихъ воззрѣній того времени. Менцель не имѣлъ въ виду изображать событій и героевъ съ идеальной стороны. Онъ изучилъ жизнь Фридриха Великаго до малѣйшихъ подробностей. Онъ сталъ заниматься филологическимъ изученіемъ источниковъ и продолжаетъ его до настоящаго времени съ неуто-



Менцель: Обѣдъ въ Санъ-Суси.

мимостью архивнаго изслѣдователя. Уже Ходовецкій возсоздалъ образъ „стараго Фрица“ такимъ, какимъ онъ съ тѣхъ поръ живетъ въ народной фантазіи: то въ видѣ согбеннаго старца верхомъ на лошади, то производящимъ смотръ съ крючковатой палкой въ рукахъ, то какъ философа, законодателя, военнаго героя, въ самыхъ разнообразныхъ положеніяхъ и видахъ. Менцель, въ которомъ сохранился духъ Ходовецкаго, началъ съ того, на чемъ остановился его предшественникъ. Исходя изъ архивныхъ матеріаловъ, собранныхъ Ходовецкимъ, онъ освоился вполнѣ съ великимъ временемъ, отмѣченымъ духомъ Фридриха и Вольтера, изучивъ его такъ, какъ Момсенъ римскую исторію. Онъ перечелъ цѣлыя библіотеки, копировалъ всѣ доступные ему портреты. Въ своемъ научномъ педантизмѣ онъ изучилъ все, вплоть до пуговицъ и покроя мундировъ, и зналъ старыхъ гренадеровъ такъ, какъ унтеръ-офицеръ свой взводъ. Опираясь на эти предварительныя работы, онъ съ объективностью историка возсоздалъ жизнь стараго Фрица и его времени такими, какими они были въ дѣйствительности, а не въ прикрашенномъ, идеализированномъ видѣ. Увѣренность въ изображеніи самыхъ тонкихъ подробностей, точное воспроизведеніе всего окружающаго, т. е. все то, что придаетъ значеніе Мейссонье во Франціи, было благодаря Менцелю, сразу достигнуто и въ Германіи. Но именно простота его изображеній—стиль и техника—была причиной того, что Менцеля не признавали на его родинѣ настоящимъ историческимъ живописцемъ. Его упрекали въ забвеніи красоты въ томъ, что ему недоступно высшее пониманіе искусства. Но за то во Франціи эта книга создала Менцелю выдающееся положеніе и благодаря ей нѣмецкое искусство стали цѣнить за предѣлами Германіи.

Съ этихъ поръ Менцель получилъ какъ бы монополію этого сюжета въ искусствѣ. Когда, по инициіативѣ Фридриха-Вильгельма IV, въ 1840 году готовилось роскошное изданіе сочиненій Фридриха Великаго, Менцелю вмѣстѣ съ другими поручены были иллюстраціи къ нему. Въ каждомъ изъ 30 томовъ были помѣщены портреты современниковъ Фридриха, гравированные Манделемъ и другими по оригиналамъ того времени. Менцелю была поручена работа, какъ казалось, второстепеннаго значенія. Онъ долженъ былъ исполнить двѣсти гравюръ на деревѣ, но не для отдѣльныхъ листовъ, а для виньетокъ и заставокъ въ самомъ текстѣ. Эта огромная работа занимала его въ 40-хъ годахъ, и онъ выказалъ себя въ ней не только ученымъ изслѣдователемъ источниковъ, но и наблюдателемъ, способнымъ дѣлать остроумныя заключенія. Нужно ознакомиться съ произведе-

ніями Фридриха Великаго, чтобы оцѣнить находчивость и тонкость, изящество и пикантность рисунковъ Менцеля. Всѣ обычныя подраздѣленія искусства на реалистическое и идеалистическое исчезаютъ въ примѣненіи къ композиціямъ Менцеля; фантастичные замыслы сочетаются въ нихъ съ полнымъ совершенствомъ реализма нашихъ дней.

Онъ воздвигъ еще другой памятникъ всѣмъ сподвижникамъ Фридриха Великаго въ гравюрахъ для книги „Герои войнъ и мирнаго времени царствованія короля Фридриха". Работая надъ ней втеченіи десяти лѣтъ, онъ освоился вполнѣ съ духомъ эпохи; послѣ того, онъ замѣнилъ карандашъ кистью и сталъ изображать время Фридриха Великаго въ картинахъ масляными красками. Никогда въ исторіи живописи два имени не были такъ тѣсно сплетены, какъ имена Менцеля и Фридриха Великаго. Менцель оставался всю жизнь суровымъ работникомъ; онъ не зналъ любви, не имѣлъ для нея времени или же презиралъ женщинъ, послѣ того, какъ онѣ оттолкнули уродливаго и бѣднаго художника. Теперь на берлинскихъ балахъ видиѣтся иногда его большая лысая голова среди группъ блестящихъ кавалеровъ, красавицъ, царицъ моды и изящества, среди шелеста шелковыхъ платьевъ, среди пестрой танцующей толпы. Но жизнь его интересуетъ только какъ поле для наблюденій; отшельникъ по природѣ, онъ бываетъ въ обществѣ только для того, чтобы наблюдать. Онъ постепенно достигъ того, что одинаково искусно пишетъ обѣими руками, и теперь еще, не смотря на свои 78 лѣтъ, дѣлаетъ твердые, точные наброски, даже во время поѣздокъ по желѣзной дорогѣ. Онъ совершенно самостоятельно научился писать красками и сталъ однимъ изъ рѣдкихъ мастеровъ живописи своего времени. Около середины XIX вѣка написаны были тѣ двѣ картины, которыя висятъ въ настоящее время въ берлинской національной галлереѣ — „Ужинъ въ Санъ-Суси" и „Концертъ у Фридриха Великаго". Значеніе и совершенство этихъ историческихъ картинъ не можетъ оспариваться ни однимъ изъ новѣйшихъ художниковъ и критиковъ. Если, когда нибудь на какой либо картинѣ былъ воплощенъ духъ эпохи, то это именно здѣсь, гдѣ дѣйствительные духовные властители XVIII вѣка представлены за простымъ, непринужденнымъ обѣдомъ. На картинѣ изображена продолговатая зала маленькаго дворца. Обѣдъ конченъ, наступило развязное послѣобѣденное настроеніе. Шампанское пѣнится въ стаканахъ и начинается пикантный поединокъ остроумія. День уже близится къ концу, и подавленный холодный дневной свѣтъ наполняетъ залу. Каждая архитектурная подробность, отъ паркета до золоченыхъ карнизовъ колоннъ и штукатурки потолка, мебель и каждая люстра, носятъ отпечатокъ капризной граціи рококо. На второй картинѣ сцена озарена трепетнымъ пламенемъ свѣчей. Фридрихъ поднесъ флейту къ губамъ, скрипачи, исполняющіе квартетъ, сдѣлали паузу и готовятся заиграть по окончаніи соло. Съ лѣвой стороны сгруппированъ дворъ: дамы въ креслахъ съ позолоченными спинками, за ними кавалеры. Свѣчи въ люстрахъ и боковыхъ бра освѣщаютъ всю сцену переломленнымъ, отраженнымъ въ зеркалахъ свѣтомъ и наполняютъ капризную и граціозную, уютную комнату лучистымъ свѣтомъ въ однихъ углахъ, и пріятнымъ полумракомъ въ другихъ. Весь блескъ придворныхъ баловъ былаго времени возсозданъ Менцелемъ съ единственной въ своемъ родѣ выразительностью.

Онъ достигъ той точности, которая необходима для исторической картины. Прежніе живописцы исторической школы ограничивались тѣмъ, что изображали общечеловѣческія чувства въ своихъ костюмированныхъ моделяхъ и приклеивали къ нимъ историческія этикетки. Менцелю удалось проникнуться духомъ прошлыхъ вѣковъ и возсоздать ихъ для настоящаго. Онъ не выискивалъ каждый годъ новаго историческаго незнакомца, а разъ навсегда ограничился однимъ



Менцель: Концертъ въ Санъ-Суси.

героемъ, образомъ прусскаго короля, живущаго въ народной фантазіи и хорошо извѣстнаго каждому ребенку. Онъ такъ освоился съ эпохой своего излюбленнаго героя, какъ будто самъ былъ „старымъ Фрицомъ". Менцель никогда не слышалъ Фридриха играющимъ на флейтѣ, никогда не сидѣлъ съ нимъ за столомъ въ Санъ-Суси, но эти сцены представлены имъ жизненно и правдиво; историческое прошлое было для него столь же живымъ какъ и современность. Его „Битва при Гохкирхѣ" достигаетъ трагическаго величія именно потому что въ ней нѣтъ никакого внѣшняго паѳоса. „Путешествіе Фридриха Великаго", осматривающаго свои владѣнія послѣ войны, затѣмъ „Свиданіе Фридриха съ Іосифомъ II въ Нейсѣ" и всѣ другія картины историческаго цикла—единственныя въ своемъ родѣ, по исключительной правдивости, жизненности и не напыщенности, во время господства пустаго паѳоса въ искусствѣ. Менцель, съ двѣнадцати лѣтъ никогда не выпускавшій альбома этюдовъ изъ рукъ, находившій во всемъ, что онъ видѣлъ предметъ художественнаго интереса, могъ двигаться съ полной независимостью и въ средѣ, которая была ему чуждой. Окольнымъ путемъ, черезъ эпоху рококо, онъ научилъ насъ понимать самихъ себя. Онъ рѣшилъ въ своихъ картинахъ парадоксальную на первый взглядъ задачу—доказавъ, что глубокое пониманіе дѣйствительности можетъ возсоздать и прошлое для новой жизни, то прошлое, путь къ которому идеализмъ найти не можетъ.

Обозрѣвая все художественное развитіе этой эпохи мы видимъ, что самые положительные умы и совершенные въ техническомъ отношеніи художники какъ Мейссонье и Менцель, подошли всего ближе къ современности. Вступивъ въ область рококо, тщательно избѣгаемую академическимъ искусствомъ, они снова пришли къ тому времени, когда сто лѣтъ назадъ, Менгсъ и Давидъ прервали естественное теченіе исторіи искусства. Въ 1750 году свершился роко-



Менцель: Путешествіе Фридриха Великаго.

вой поворотъ къ античности, въ 1820 году побѣдили средніе вѣка, въ 1830 Корнеліусъ и Энгръ возродили XVI вѣкъ, въ 1840 Деларошъ и Ваперсъ XVII, а въ 1850, послѣ того какъ, говоря словами Корнеліуса, завершился кругъ столѣтій— Мейссонье и Менцель стали изображать то, что художникамъ 1750 г., ослѣпленнымъ блескомъ античнаго міра, казалось недостойнымъ быть предметомъ живописи. Чѣмъ болѣе историческія картины приближались къ современности, тѣмъ естественнѣе онѣ становились и тѣмъ болѣе измѣнялся даже ихъ внѣшній видъ. Отъ гигантскихъ размѣровъ картинъ Давида и Корнеліуса, онѣ дошли до миніатюрнаго формата Мейссонье и Менцеля: и въ этомъ есть указаніе на дальнѣйшій ходъ развитія. Историческая живопись вскорѣ дожна была вообще исчезнуть, а картины изъ современной жизни, изображаемой до того лишь очень робко и въ самомъ маломъ форматѣ, вырости въ естественную величину. Первые живописцы историческаго жанра трактовали исторію отвлеченно, выражая при ея помощи свои философскія мысли, позднѣйшіе превращали ее въ источникъ декоративныхъ подробностей, затѣмъ въ ней стали искать анекдотическія и пикантныя черты. Послѣдніе и величайшіе изъ историческихъ художниковъ пришли наконецъ къ тому, что отбросивъ всякое напускное величіе, трактовали ее просто и человѣчно. Ихъ произведенія— протестъ противъ всякой идеализаціи. Въ рисункѣ красота линій смѣнилась вѣрностью очертаній, въ колоритѣ стали преобладать болѣе свѣжія краски, отвѣчающія природѣ, а не условному идеалу красоты. Только у Галлэ и Пилоти преобладаютъ благородныя линіи, величественные царскіе жесты, аристократичность манеръ, галантность и шаблонное нагроможденіе богатыхъ, бьющихся въ глаза тканей. Лейсъ, Менцель и Мейссонье—первые пожертвовали красотой ради правды; или, вѣрнѣе, они поняли, что не можетъ быть красоты внѣ правды. Они отчасти пришли къ этому пониманію окольнымъ путемъ, изучая вмѣсто итальянцевъ нѣмецкихъ и нидерландскихъ

мастеровъ; итальянская грація была опошлена долгими подражаніями; они противопоставили ей угловатость, естественность и правдивость германцевъ. Такимъ образомъ возрожденъ былъ забытый въ теченіи болѣе полувѣка языкъ предковъ. Классическія головы Галлэ замѣнились характерными физіономіями, вмѣсто жестикулирующихъ героевъ выступили спокойные тихіе люди; имъ уже не нужно было завоевывать себѣ права на существованіе въ искусствѣ торжественными позами, они двигались на картинахъ также, какъ и въ дѣйствительной жизни. Паѳосъ жестовъ уступилъ мѣсто естественнымъ положеніямъ, спокойному движенію рукъ. Даже традиціонныя правила выпуклыхъ и вогнутыхъ композицій были нарушены для того, чтобы непринужденность жизни могла проявиться съ большей ясностью. Эти три художника еще въ томъ обнаружили истинность своего призванія, что предпочитали богатству вымысла и анекдотичности—точность наблюденія, правдивость и тонкость передачи. Они чувствовали потребность изображать людей въ той обстановкѣ, въ которой они дѣйствительно жили. Традиціонныя бархатныя и шелковыя ткани, фоліанты, которымъ мѣсто вездѣ и нигдѣ, кресла и кованные ларцы, замѣнились обстановкой передающей истинную атмосферу эпохи. Прежде, изображеніе дѣйствительности было произвольнымъ и условно идеальнымъ, теперь оно стало синтетичнымъ и реальнымъ. Вмѣсто отвлеченностей стали изображать людей въ обычной обстановкѣ. И хотя эта обстановка пока еще была искусственнымъ возсозданіемъ рококо, но реализмъ этого возсозданія дѣлаетъ Менцеля и Мейссонье предвозвѣстниками новѣйшаго теченія въ живописи. Впослѣдствіи и сами они, пройдя черезъ литературныя и историческія теченія, стали родоначальниками современности. Благодаря имъ, публика стала отвыкать отъ условнаго паѳоса прежнихъ произведеній и предпочитать болѣе точное изображеніе дѣйствительности. Художники стали считать дѣйствительность наиболѣе важнымъ элементовъ искусства, исходнымъ пунктомъ для каждой картины. Такимъ образомъ началось изображеніе жизни, отвѣчающее требованіямъ новаго поколѣнія: оно хотѣло видѣть въ искусствѣ уже не старыхъ героевъ, а свое собственное изображеніе.



Менцель: Когда проснется геній?

Конецъ I-го тома.

Литература.

ГЛАВА I.

Полной исторіи англійской живописи пока еще нѣтъ. Можно указать слѣдующія сочиненія:

Rouquet, L'état des Arts en Angleterre. Paris, 1755.

H. Walpole, Anecdotes of Painting in England. Съ иллюстр. 5 том. London, Strawberry, Hill, 1762/71. Новое изданіе, London, Ward, Lock and C°. 1879.

James Dalloway, Les beaux Arts en Angleterre. Paris, 1807.

Edward Edwards, Anecdotes of Painters who have resided or been born in England. London, 1808.

J. D. Fiorillo, Geschichte der Malerei in Grossbritanien (5-ый томъ его Исторія графическихъ искусствъ). Геттингенъ, 1808.

W. Carey, Progress of the Fine Arts in England and Ireland during the Reigns of George II, III, IV. London, 1826.

William Fletsher, History of Painting in England. London, 1838.

G. Hamilton, Gallery of Englisch Artists. London and Paris, 1839.

Edward Edwards, The Fine Arts in England. London, 1840.

W. B. Taylor, The Origin, Progress and Present Condition of the Fine Arts in Great. Britain and Ireland, 2 тома. Лондонъ, 1841.

G. Lombardi, Saggio dell'Istoria Pittorica d'Inghiltérra. Firenze, 1843.

J. Dalloway, Anecdotes of Painting in England with some Account of the Principal Artists 3 тома. London, 1849.

John Ruskin, Modern Painters, 5 томовъ. London, 1851—60.

G. F. Waagen, Treasures of Art in Great Britain, London, 1854.

Prosper Merimée, Les Beaux-Arts en Angleterre. London, 1857.

T. Silvestre, L'Arts, les Artistes etc. en Angleterre. London, 1857.

C. de Pesquidoux, L'Ecole Anglaise 1672—1851. Критическіе и біографическіе очерки. Paris, 1858.

Our Living Painters: their Lives and Works. London, 1859.

T. Silvestre, Les Artistes Anglais. «L'Artiste». Томъ 6-й, стр. 81. Paris, 1859.

W. Thornbury, British Artists from Hogarth to Turner, 2 тома. London 1860/61.

J. Milsand, L'esthétique Anglaise. Etude sur M. John Ruskin. Trad. franç. Paris, 1864.

R. and S. Redgrave, A Century of Painters of the English School. 2 тома. London, 1866. Новое изданіе 1890 г.

W. F. Rae, The History of Painting in England: The Fine «Arts'Quarterly Review» Томъ I, стр. 242, томъ II стр. 64. 1866/67.

W. C. Monkhouse, Master pieces of English Art, with Sketches of some Deceased Painters, of the English School London, 1869.

F. T. Palgrave, Gems of English Art, Plates. London, 1869.

Sarah Tytler, Modern Painters and their Paintings. London, 1873.

Frederick William Fairholt, Homes, Works and Shrines of English Artists. London. Virtue and C° 1873.

Frederick Wedmore, The Rise of Naturalism in English Art «Macmillan's Magazine» Мартъ и Іюнь, 1876 г.

John Ruskin, Lectures on Art, delivered before the University of Oxford, 1870. London. Macmillan, 1876.

English Painters of the Georgian Era: Hogarth to Turner. Biographical Notices of the Artists. With 48 permanent photos, their most celebrated pictures. London, Low, 1876.

Frederick Wedmore, Studies on English Art. London. Richard Bentley and Son. 1876.

English Painters of the Victorian Era: Mulready to Landseer. Illustr. with 48 Photos, of their most popular works. With Biograph. Notices. London, Low, 1877.

James Dafforne, Modern Art, a series of line engravings from the works of distinguished painters of the English and Foreign Schools, selected from galleries and private, collections in Great Britain. 60 plates with descriptive text by J. D. London, 1877.

Samuel Redgrave, A Dictionery of Artists of the Englisch School. Новое изданіе. Лондонъ, 1878 г.

The Reflection of English Character in English Art. «The Quarterly Review», январь, 1879 г.

Allan Cunningham, The Lives of the most Eminent British Painters. Rev. edit. annotated and continued to the Present Time by Mrs. Charles Heaton. 3 тома. Лондонъ. Bell, 1879.

Frederick Wedmore, Studies on English Art. Second Series. (Romney, David Cox, G. Cruikshank, W. Hunt, Prout, B. Jones, A. Moore). London, Bentley, 1880.

George H. Shepherd, A Short History of the British School of Painting. London, Sampson, Low, 1881.

Living Painters of France and England. Plates. London, 1882.

E. Chesnau, La peinture anglaise. Paris. 1882.

J. Faber, La peinture anglaise. Fédération artistique, 1883. 11—15.

N. D'Anvers, An Elementary History of Modern Painting. Новое изданіе. London. Sampson Low, 1883.

Wilfrid, Moynell, Some Modern Artists and their Work. London, Cassell uud C°. 1883 (Leigthon, Boughton, Tadema, Watts etc.) съ портретами и рисунками.

Modern Artists. Illustrated Biographies of Modern Artists, published under the direction of F. G. Dumas (Leighton, Millais, Herkomer, Hook etc.), 2 тома. Лондонъ и Парижъ, 1882—84 г.

Feuillet de Conches, Histoire de l'école anglaise de peinture jusqu'à Sir Thomas Lawrence et ses emules. Paris, Leroux, 1883.

H. J. Wilmot-Bukton and S. R. Köhler, English and American Painters. Plates. London, 1883.

John Ruskin, The Art in England. Lectures given iu Oxford. Kent, 1883/84.

Artists at Home, Photographed by J. R. Mayall. With biographical notices by F. G. Stephens. London, 1884.

Lord Ronald Gower, Die Schätze der grossen Gemäldegallerien Englands, Leipzig, 1884 ff.

J. Comyns Carr, Papers on Art. London, Macmillian and C° 1885 (статьи о Рейнольдсѣ, Гэнсборо, Росетти и др.).

Allan Cunnigham, Great English Painters. Selected biographies from A. C's, «Lives of Eminent British Painters». Edited by William Sharp. London, 1886.

J. E. Hodgson, Fifty years of British Art. (Manchester Exhibition, 1887). London, John Heywood, 1887.

Charles Heaton, A Concise History of Painting. London. Bell and Daldy. 1873. Второе изданіе, 1888 г.

The Pictorial Record of the Royal Jubilee Exhibition, Manchester, 1887. By Walter Tomlinson with special articles by Thomas W. Harris, Charles Estcourt and Joseph Nodal. Edited by John H. Nodal. Иллюстр. Манчестеръ, 1888 г.

Walter Armstrong, The Nineteenth Century School in Art. «Nineteenth Century». Апрѣль, 1887.

Walter Armstrong, Fine Art at the Royal Jubilee Exhibition Manchester, 1887, 1888.

William Hoe, English Artists of the Day. A Technical Directory. London, 1888.

William Tirebuck, Great Minds in Art. (статьи о Вильсонѣ. Вильки, Ландсирѣ и др.). Лондонъ. 1888 г.

Harry Quilter, French and English Art. «Universal Review», 1888 and 1890.

W. E. Henley, A Century of Artists. A Memorial of the Glasgow International Exhibition, 1888. With Illustr. Glasgow, 1889.
Hermann Helferich, Ueber die Kunst in England, «Kunst für Alle», IV 1888, p. 161, 177.
Paul Meyerheim, Die Englische Malerei in deu letzten 50 Jahren, Nord und Süd, 1889, p. 17.
J. A. Crowe, Continental and English Painting. «Nineteenth Century». Апрѣль, 1890 г.
T. de Wyzewa, Les grands peintres de l'Espagne et de l'Angleterre. Histoire sommaire de la peinture japonaise. Illustr. Paris, 1891.
Ср. также H. Thomas Buckle, Исторія цивилизаціи въ Англіи. Берлинъ.
H. Taine, Notes sur l'Angleterre. Paris, 1872.
H. Taine. Исторія англійской литературы. Томъ I.
Журналы: «Art Journal» (London, 1839), «Portofolio» and «Magazine of Art».

Гогартъ.

W. Hogart, Analyse de la beauté, 2 vols. Paris, 1805.
John Nichols, Biographical Anecdotes of W. Hogarth. Лондонъ, 1781 г. 2-ое изданіе 1785 г.
G. C. Lichtenberg, Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche mit verkleinerten Copien desselben v. Riepenhausen. Göttingen, 1794—1831.
W. Hogarth, Complete Works, including the Analysis of Beauty. London, 1817.
Francis Wey, W. Hogarth. Londres il y a cent ans. Paris, 1859.
J. Haunay, Complete Works of Hogarth, Plates. London, 1860.
G. A. Sala, W. Hogarth, Painter, Engraver and Philosopher. Illustrations. London, 1866.
C. Justi, W. Hogarth, «Zeitschrift. f. b. K.», VII, 1872.
A. Dobson, Hogarth, London, Low, 1879. (Illustrated Biographies of Great Artists).
J. Beavington-Atkinson, in Dohmes Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands. Leipzig, 1880.
Th. Gautier, Guide de l'amateur, 1882.
Hogarth's Shrimp Girl, Portofolio 1886, p. 105.
F. Rabbe, Сборникъ «Les artistes célèbres».

Рисунки:

The Original and Genuine Works of W. H. Atlas. Fol. London, 1790.
Graphic Illustrations of Hogarth, from pictures, drawings etc. 2 vols. Roy. 8°. London, 1794—1799.
The Works of W. H., from the original plates restored by James Heath. R. A. Atlas. fol. London, 1822.
The Works of W. H., reproduced from the original engravings in permanent photographs. With an Essay on H. by Charles Lamb. 2 vols. Roy. 8°. London, 1872.
J. Ireland and J. Nichols, Hogarth's Works; with Life and Anecdotal Descriptions of his Pictures. 3 vols. London.

Рейнольдсъ.

J. Northcote, The Life of Sir Joshua Reynolds. London, 1818.
Joseph Farington, Memoirs of Sir Joshua Reynolds with some Observations on his Talent and Character. London 1839.
Edm. Wheatly, A descriptive Catalogue of all the prints etc. from original portraits and pictures by Sir J. R. London, 1825 (новое изданіе, 1850 г.).
Th. Reynolds, Life of J. R., by his son. London, 1839.
J. Reynolds, Discourses on the Fine Arts. Edinburgh, 1840.
J. Reynolds, Discourses, illustrated by explanatory Notes and Plates by J. Burnet. London, 1842.
Edm. Ma one, The Literary Works of Sir J. R. (7 изданій. Лондонъ, 1704—1824 гг.) новыя изданія H. W. Bacchey'я. Лондонъ, 1846 и 1851 гг.
W. Cotton, Sir J. R. and his works, edited by John Burnet. London, 1836. Новое изданіе 1839 г.
J. Timbs, Anecdote Biography, Hogarth, Reynolds etc., 1860.
Ch. Rob. Leslie and Tom Taylor, Life and Time of Sir J. R. London, 1865. Reynolds and the Portrait Painters of the last Century. «Blackwoods Magazine». Nov., 1867.
Sidney Colvin, J. R. Portofolio, 1873. p. 66—82.
J. C. Collins, Sir J. R. as a Portrait Painter. An Essay with 20 Portr. London. 1874.

Edw. Hamilton, A Catalogue Raisonné of the engraved Works of Yos. Reynolds, 1755—1820. London, 1874.
Frederick Wedmore, Sir J. R. «Temple Bar», Іюль 1876 г.
F. S. Pulling, Sir J. R. London, Sampson, Low, 1880.
J. Beavington-Atkinson, in Dohmes Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands. Leipzig, 1880.
Th. Gautier, Guide de l'amateur, 1882.
F. G. Stephens, English Children as painted by Sir y. R. London, 1884.
Th. Duret, Sir Joshua Reynolds et Gainsborough anx expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallerie. «Gaz. des Beaux Arts», 1884, I, 327 (тоже самое Парижъ, 1885 г.).
Статьи въ Атенеумѣ, 1883 и 1884 гг.
Helen Zimmern, Sir J. R. in «Westermanns Monatsheften». Mai, 1884.
William Martin Conway, The Artistic Development of R. and Gainsborough. London, Seeley and C°, 1886.
Ernest Chesneau, J. R. съ иллюстр. Парижъ, 1887 г. (изъ сборника «Les Artistes célèbres»).
Lady Blennerhasset, Jos. Reynolds Discurse, Приложеніе къ «Allg. Zeitung», 1889.
Ed. Leisching, Zur Aesthetik u. Technik der bildenden Künste. Akademische Reden von Sir J. R. Ueberzetzt u. m. Einleitung, Anmerkungen, Register u. Textvergleichung versehen von Dr. E. L. Leipzig, 1893.

Гэнсборо.

Rob. Pratt, Sketch of the Life and Paintings o Th. G. London, 1788.
George William Fulcher, Life of Thom. G. London, 1836.
Sidney Colvin, Th. G., Portofolio, 1872, 169 и 178.
J. Beavington-Atkinson, in Dohmes Kunst und Künstler Spaniens und Englands, Leipzig, 1880.
J. Comyns Carr, Th. G. «The English Illustrated Magazine». Декабрь, 1884 г.
George M. Brock-Arnold, Gainsborough, London, Sampson Low, 1889.
Walter Armstrong, статья въ сборникѣ «Les Artistes célèbres».

Рисунки:

Studies of Landscapes by T. G., Engraved from the Originals by L. Francis, London, 1810.
Studies of Figures of Gainsborough in exact-imitation of the originals by Richard Lane. London, 1825.
Selected Works of T. G., One Hundred Engravings in Mezzotint Fol. London, 1876.

Уильсонъ.

The Works of Richard Wilson R. A., Lanscape Painter. One volume of engravings. Fol.
T. Wright, Some Account of the Life of Richard Wilson. London, 1824.

ГЛАВА II.

Общая литература:

Георгъ Брандесъ, Важнѣйшія теченія въ литературѣ XIX-го столѣтія.

Гойя.

Théophile Gautier, Cabinet de l'amateur, 1842.
Laurent Matheron, Biographie de Fr. Goya. Paris, 1858.
Carderera, Gazette des Beaux Arts, 1860 et 1863.
P. Lefort, Gazette des Blaux Arts, 1867.

Charles Yriarte, Goya, sa biographie etc. Paris, 1867.
D. F. Zapater y Gomez, Goya, noticias biographicas, Zaragoza, 1868.
Paul Lefort, Gazette des Beaux Arts, 1875 II 506, 1876 I 336, II 500. Тоже самое, но въ болѣе распространенномъ изложеніи носитъ слѣдующее заглавіе. Francesco Goya Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et lithographié. Paris, 1877.
Charles Yriarte, Goya Aquafortiste, l'Art, 1877 II 3, 33. 56, 78.
P. G. Hamerton, Fr. Goya, Portofolio, 1879, 67—99.
H. Lücke, in Dohmes Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands. Leipzig, 1883.
Muños y Manzano, Francesco de Goya y Lucientes. Revista contemporanea. Sept., 1883.
Lucien Solvay, L'Art Espagnol. Paris, 1887 (Bibliothèque Internationale de l'Art). Count de la Vinaza, Goya, su tiempo, su vida, sus obras. Madrid, 1887.

Новѣйшія воспроизведенія рисунковъ Гойя:

Los Desastros de la Guerra, Colleccion de 80 lumiuos. Madrid, 1863.
Los Proverbios, Colleccion de 18 luminos. Madrid, 1864.
Los Caprichos, Gravures fac-similé de M. Segui y Riera, Notice biographique et étude critique par Ant. de Nait. Barcelone, 1887.

Французское искусство XVIII-го столѣтія:

Edmond et Jules de Goncourt, L'Art du XVIII siècle. Paris 1850. 3-е изданіе Парижъ, 1880 г.
Edmond et Jules de Goncourt, La femme au XVIII siècle. Paris, 1889.
Charles Blanc. Les Peintres des Fêtes galantes: Watteau, Lancret, Pater, Boucher. Paris 1854.
Arsène Houssaye, Histoire de l'Art Français du XVIII siècle. Portraits. Paris, 1860.
E. B. de la Chavignerie, Les Artistes français du XVIII siècle oubliés ou dédaignés. Paris, 1865.
A. v. Wurzbach, Die französischen Maler des 18 Jahrh. Stuttgart, 1879.
Auguste Nicaise, L'école française au XVIII siècle, Châlons s/Marne, 1883.
Paul Seidel, Friedrich der Gr. und die französische Kunst seiner Zeit. Berlin, 1892.

Ватто.

Figures de différents caractères de paysage et d'études dessinées d'après nature par A. W. 2 vols. 350 pl. Paris o J.
D'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris, 1762.
Mariette, Abecedario, publicirt in den Archives de l'art français von Chennevières, 1852.
Caylus, La vie d'Antoine Watteau, прочтена 3-го февраля 1748 г. въ Парижской академіи издана Гонкурами въ «L'Art du XVIII siècle, 1850.
Julienne, in der Vorrede zu seinem Kupferwerk, 1755.
Cellier, Antoine Watteau, son enfance, ses contemporains. Valanciennes, 1867.
Edmond de Goncourt, A. W. Paris, 1860. Его-же: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint dessiné et gravé d'A. W. Paris, 1875.
Robert Dohme, сборникъ «Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands. Leipzig, 1880.
Robert Dohme, Die französ. Schule des 18 Jahrh. Jahrbuch für preuss. Kunstsammlungen. Berlin, 1883.
Theodor Volbehr, Antoine Watteau, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18 Jahrh. München, 1885.
Emil Hannover, A. W. Kopenhagen, 1887.
G. Dargenty, сборникъ «Les Artistes célèbres». Paris, 1889.
Paul Mantz, Gazette des Beaux Arts 1889, I. 5, 177, 425; II. 5. 129, 222. Отдѣльнымъ изданіемъ въ 1892 г.

Буше.

Robert Dohme, сборникъ «Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands». Leipzig, 1880.
André Michel, сборникъ «Les Artistes célèbres». Paris 1889.

Ланкрэ.

G. Dargenty, сборникъ «Les Artistes célébres».

Патеръ.

G. Dargenty, сборникъ «Les Artistes célèbres».

Франгонаръ.

Baron Roger Portalis, Honoré Fragonard, sa vie et ses oeuvres. Paris, 1887.
Félix Naquet, сборникъ «Les Artistes célèbres».

Бодуэнъ.

Ch. Normand, сборникъ «Les Artistes célébres».

Грёзъ.

Edmond et Jules de Goncourt, L'Art du XVIII siècle.
Charles Blanc, Histoire des peintres do toutes les écoles, II.
Jules Renouvier, Histoire de l'Art pendant la Revolution. p. 517.
Robert Dohme, сборникъ «Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands». Leipzig, 1880.
Charles Normand, сборникъ «Les Artistes célèbres». Paris, 1892.

Квентинъ де ла Туръ.

Clément de Ris, L'oeuvre de Maurice Quentin de la Tour, Gazette des Beaux Arts, 1882 II, 251.
Champfleury, сборникъ «Les Artistes célèbres».

Ліотаръ.

F. Guye, Jean Étienne Liotard, 1702—1791. Zofingen, 1890.

Шарденъ.

Edmond et Jules de Goncourt, L'Art du XVIII siècle.
J. E. Wassely, сборникъ Р. Дома «Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs u. Englands» Leipzig, 1880.
G. Dargenty, L'Art, 1883, II, 3.
H. de Chennevières, Chardin au Musée du Louvre, Gazette des Beaux Arts, 1889, I. 121.
Charles Normand, сборникъ «Les Artistes célèbres».

Корнеліусъ Троостъ.

A Ver Huell, C. Tr. en zyn Werken, Arnhem, 1873.

Перемѣна направленій живописи въ Германіи.

Hermann Hettner, Literaturgeschichte des 18 Jahrh. Bd. III. Braunschweig, 1879.

Ходовецкій.

W. Engelmann, Daniel Chodowieckis sämmtliche Kupferstiche. Leipzig, 1857.
Alfred Woltmann, Hogarth und Chodowiecki: Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin, 1878.
Robert Dohme, сборникъ «Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande», Томъ II. Лейпцигъ, 1878.
Ferdinand Meyer, Daniel Chodowiecki der Peintre—graveur. Berlin, 1888.

См. также лучшія гравюры на мѣди Ходовецкаго, изданныя А. Фришемъ. Берлинъ, 1885 г.
D. Chodoviecki. Von Berlin nach Danzig, eine Künstlerfahrt im Jahre 1783, 108. Facsimiledrucke nach Ch's Zeichnungen. Berlin, 1883.

Тишбейнъ.

Aus meinem Leben, Selbstbiographie, herausgegeben von G. G. W. Schiller. Leipzig, 1861.
Fr. v. Alten, Aus Tischbeins Leben und Briefwechsel. Leipzig, 1872.
Edmond Michel, Étude biographique sur les Tischbein, Lyon, 1881.

Пэнъ.

Paul Seidel, Gazette des Beaux Arts, 1891.
Paul Seidel, Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I. Zeitschr. f. b. Kunst 23, 1888, p. 185.

Антонъ Графъ.

R. Muther, Anton Graff, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18 Jahrhundert. Leipzig, 1881.

Жозефъ Верне.

Amédée Durande, Joseph, Carl et Horace Vernet, Corresp. et biogr. Paris, 1863.
L. Lagrange, J. Vernet et la peinture au XVIII siècle. Paris, 1864.
A. Genevay, L'Art, 1876 III 254, 307, IV 61.
Albert Maire, статья о Верне въ сборникѣ «Les Artistes célèbres».

Губеръ Роберъ.

C. Gabillot, сборникъ «Les Artistes célèbres».

Каналетто.

Rudolph Meyer, Die beiden Canaletti. Dresden, 1878.

Франческо Гварди.

Paul Leroi, L'Art, 1878, I 103.

Гесснеръ.

Heinrich Wölflin, Salomon Gessner. Frauenfeld, 1889.

Удри и Депортъ.

Charles Normand, сборникъ «Les Artistes célèbres».

Ридингеръ.

Georg Aug. Wilh. Thienemann. Leben und Wirken J. El Riedingers. Leipzig, 1856.

ГЛАВА III.

Общая литература объ искусствѣ въ Германіи:

Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst, übersetzt von K. Hagen, 3 Bde. Text, I Bd. Tafeln. Berlin, 1836.
Anton Hallmann, Kunstbestrebungen der Gegenwart. Berlin, 1842.
Théoph. Gautier, Les Beaux Arts en Europe 1855. Paris, 1855.
A. Hagen, Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berlin. 1857.
E. Förster, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Leipzig, 1863.
Anton Springer, Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1858.
J. Gerard. Considération sur l'art allemand, ses principes et tendances à propos de l'exposition de Munich. Bruxelles, 1859.
Hermann Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst seit Carstens. Hannover, 1876.
Friedr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen. Nördlingen, Beck, 1877—81.
J. Beavington-Atkinson, The Schools of Modern Art in Germany. With numerous Illustr. London, Seeley, 1880.
A. F. Graf v. Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart. Cotta, 1881, neue Ausgabe als Einleitung zu den Albertschen Heliogravüren der Galerie Schack. München, 1889.
Kunst und Künstler des 19. Jahrh., unter Mitwirkung von Fachgenossen, herausgegeben von R. Dohme. Leipzig. Seemann, 1881.
D. Duncker, Moderne Meister. Characteristiken aus Kunst und Leben. Berlin, 1883.
Franz Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst mit Excursen über die parallele Kunstentwicklung der übrigen Länder. 3 Bd. 3 Aufl. Leipzig, 1884.
Anton Springer, Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst, in seinen Bildern aus der neueren Kunstgeschichte, 2 Aufl. Bonn, 1886.
Adolf Rosenberg, Die Münchener Malerschule seit 1871. Leipzig, 1887.
Adolf Rosenberg. Geschichte der modernen Malerei. Bd. 2 und 3. Deutschland. Leipzig, 1888.
Hermann Becker, Deutsche Maler von Carstens bis auf die neuere Zeit. Leipzig. 1888.
H. Pfau, «Kunst und Kritik». Bd. I. Stuttgart, 1888, p. 445—535.
Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst. München, 1889.
Hubert Janitschek, короткая, но содержательная заключительная глава въ «Geschichte der deutschen Malerei». Берлинъ, Гроте, 1890 г.

Изъ журналовъ главнѣйшие: «Zeitschrift für bildende Kunst», издатель Ж. фонъ Лютцовъ. Лейпцигъ, 1866 г.; «Kunst für Alle»—Фридрихъ Пехтъ. Мюнхенъ. 1886 г.; «Die Kunst unserer Zeit» (особенно статьи Х. Е. фонъ Берлепша и Корн. Гурлитта). Мюнхенъ, 1890 г.; Der Kunst-Wart»—Ферд. Авенаріусъ. Дрезденъ, 1887 г.; Die Gegenwart» (статьи Флерке, Лихтварка, Гурлитта и др.). Берлинъ, 1872 г.; Die Nation (статьи Гельфериха, Еліаса и др.). Берлинъ, 1883 г.. «Die Freie Bühne» (статьи Гельфериха, Б. Бекера и др.) Берлинъ, 1888 г.; Die preussischen Jahrbücher (статьи Карла Неймана и др.).

Классическая реакція.

Hermann Helferich. Classicität, «Freie Bühne», 1890.
Carl Neumann, Christian Rauch, Betrachtungen über Ursprung und Anfänge de modernen deutschen Plastik, Preuss. Jahrbücher. Bd. 64, 1889.
Heinr. v. Stein. Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart, 1886.

Теоріи Герарда де Лэресса.

Carl Lemke, статья объ Адріанѣ ванъ деръ Верфѣ въ сборникѣ Дома «Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande, томъ 2. Лейпцигъ, 1878 г.

Винкельманнъ.

Carl Justi, Winckelmann, sein Leben, seine Werke, seine Genossenschaft, Bd. I. Leipzig, 1866. Bd. 2. Leipzig, 1872.

Вліяніе археологическихъ изслѣдованій на искусство:

K. Bernh. Stark, Handbuch der Archeologie, Bd. I. Leipzig, 1879.

Лессингъ.

Daniel Guhrauer, Lessings Leben und Werke. Leipzig.
Heinr. Fischer, Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. Berlin, 1887.

Отношенія Гете къ пластическому искусству.

H. Hettner, Goethes Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit. «Westermanns Monatshefte» 20, 83.
H. Hettner. Deutsche Literaturgeschichte II, 457.
R. v. Eitelberger, Goethe als Kunstschriftsteller in seinen gesammelten kunsthistorischen Schriften. Wien 1884, Bd. 3, p. 221—261.
Gustav Ebe, Goethes Beziehungen zur bildender Kunst, «Gegenwart» 27, Heft 16 und 18.
C. Urlichs, Ueber Goethes Verhältniss zur alten Kunst, Goethe—Jahrbuch III.
Hermann Uhde, Goethe, J. G. Quandt und der sächs. Kunstverein. Stuttgart, Cotta, 1887.
A. Heusler, Goethe und die ital. Kunst. Basel Reich, 1891.
E. Dobbert, Goethe und die Berliner Kunst, «Nationalzeitung», 1891, 1 u. 3 Februar.
Готовится къ печати объемистый трудъ Теодора Фольбэра.

Менгсъ.

Bianconi, Elogio storico del Cavaliere Anton R. Mengs. Pavia, 1759.
Meng's Gedanke über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. Изданіе Фюсслы. Цюрихъ, 1765. Собраніе сочиненій Менгса издано Ж. Шиллингомъ. Боннъ, 1843/44 гг.
Franz Reber, сборникъ Дома «Kunst und Künstler Deutschl. u. der Niederlande 1878.
Friedrich Pecht, «Zeitschrift für bildende Kunst» XIV, 1879, p. 33 u. 72.

Анжелика Кауфманъ.

Giov. Gher. de Rossi, Vita di A. K. Firenze, 1869.
J. E. Wessely, сборникъ Дома «Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande», 1878.
A. W. Grube, A. K., Bregenz, 1889.
Wilh. Schram, Die Malerin A. K. Brünn, 1890.
F. Guhl, Die Frauen in der Kunstgeschichte. Berlin, 1858.

Езеръ.

Alphonse Dürr. A. F. Oeser, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrh. Leipzig Dürr, 1879.

Карстенсъ.

Karl Ludwig Fernow, Leben des Künstlers J. A. Carstens. Лейпцигъ, 1806 г., вновь издано Германномъ Ригелъ. Ганноверъ, 1867.
Hermann Grimm, Ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst, 2 Aufl. Berlin, 1883, p. 216.
F. v. Alten, A. J. Carstens Schleswig, 1865.
H. Grimm, Ueber Künstler und Künstlerwerke I. Berlin, 1865, p. 75—95.
F. Eggers, Vier Vorträge aus der neueren Kunstgeschichte. Berlin, 1867 p. I.
Carstens'Werke, in Kupferstichen von W. Müller, herausgegeben von Hermann Riegel Leipzig. Bd. I 1869, Bd. 2 1874, B. 3 1884.
Jul. Lange. Nutids Kunst. Kopenhagen, 1873, p. 1—15.
Fr. Pauli, A. C. Berlin, 1876.
Hermann Riegel. Kunstgeschichtl. Vortrage und Aufsätze. Braunschweig. 1877, p. 20 «Carstensiana».
Alfr. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutschen Kunstgeschichte. Berlin, 1878, p. 169.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, 3. Reihe Nördlingen 1881, p. 31.
August Sach, Asmus Jacob Carstens'Jugend und Lehrjahre nach urkundl. Quellen, Halle, 1881.
D. Schnittgen, A. J. C., Christl. Kunstblatt, 1882 12.
Hermann Lücke, сборникъ Дома «Kunst und Künstler des 19. Jahrh.». Лейпцигъ, 1886 г.

Мюллеръ.

C. Seuffert, Maer. Müller. Berlin, 1877.
Sauer, in Kürschners Deutscher Nationalliteratur. Bd. 81.
Müllers Anfsatz gegen Carstens steht in Schillers Horen, 1797 III. 21, IV. 4.

Луиза Зейдлеръ.

Hermann Uhde, Errinnerungen aus dem Leben der Malerin Louise Seidler, aus handschriftl. Nachlass zussammengestellt und bearbeitet, 2 Aufl. Berlin, Hertz, 1876.

Вехтеръ.

Dav. Friedr. Strauss, Kleine Schriften. Leipzig, 1862 p. 333—360.
A. Haakh, Beiträge aus Würtemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart, 1863 p. VII. ff.. 10 ff., 133 ff.

Тикъ.

David Friedr. Strauss, Kleine Schriften, p. 361—396.
Fr. Eggers. Deutsches Kunstblatt, 1858 p. 129—137.
A. Haakh. Beiträge ans Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1863 p. VII ff., 10 ff., 133 ff.
H. Kindt, Zu Gottlieb Schicks 100 jährigem Geburtstag, «Gegenwart, 1879, 31.»

Генелли.

H. Riegel, deutsche Kunststudien. Hannover, 1868, p. 291 ff.
M. Jordan, B. G. «Zeitschrift für bildende Kunst». V. p. 1—19.
H. Riegel, Kunstgeschichtlige Vorträge und Aufsätze. Braunschweig, 1877, p. 148—170.
L. v. Donop, Briefe von B. G. und Karl Rahl. «Zeitschrift für b. Kunst» XII, p. 25 ff, XIII, p. 115 ff. Тамъ же Briefe von Schwindt und Gennelli XI, p. 11 ff.
Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, 2 Reihe. Nördlingen, 1879, p. 271—304.
A. F. Graf v. Schaak, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart, 1881, p. 9—40.
O. Berggruen, die Gallerie Schack in München. Wien, 1883, «Die graph. Künste» IV 1881 1.
O. Balsch, Einzelheiten aus Genellis Leben und Briefwechsel. «Zeitschrift für b. Kunst» XVIII p. 257—262.

ГЛАВА IV.

Общая литература объ искусствѣ во Франціи:

Charles Blanc, Histoire des peintres français au XIX siècle. Paris, 1845.
Gustave Planche, Portraits d'artistes. Paris, 1853.
Gustave Planche, Etudes sur l'école française 1831—52. Paris, 1855.
A. de la Forge, La Peinture contemporaine en France. Paris, 1856.
T. Silvestre, Histoire des artistes vivant français et étrangers. Paris, 1857.
Théodore Pelloquet, Dictionnaire de poche des Artistes contemporains. Paris, 1858.
L. Laurent-Pichat, L'Art et les Artistes en France. Paris, 1859.
Moritz Hartmann, Bilder und Büsten. Frankfurt a/Main, 1860.
Ch. Lenermant, Beaux Arts et voyages. Paris, 1861.
Olivier Merson. La Peinture en France. Paris. 1861.

E. Chesneau, La Peinture française au XIX siècle. Les Chefs d'École. L. David, Gros, Gericault, Decamps, Meissonier, Ingres, H. Flandrin, E. Delacroix. Paris, 1862. Новое изданіе. Парижъ, 1883 г.
Charles Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles. Paris, 1861—76.
L. Pfau, französische Maler und Bilder in «Freie Studien». Stuttgart, 1886, erweitert in «Kunst und Kritik», Bd. 1 p. 115—444. Stuttgart, 1888.
Charles Clement, Études sur les beaux Arts en France. Paris, 1865. 2 ое изданіе, 1867 г.
Julius Meyer, Die französische Malerei seit 1848, Zeitschrift für bildende Kunst II p. 13, 32, 56. 119. Leipzig, 1867.
Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789. Leipzig, 1867.
A. Bonnin, Études sur l'Art contemporain. Les écoles françaises et étrangères en 1867. Paris, 1868.
P. G. Hamerton, Contemporary French Painters. London, 1868.
H. O'Neil, Modern Art in England and France. London, 1869.
P. G. Hamerton, Painting in France. London, 1869.
W. B. Scott, Gems of French Art, with an Essay on the French School. Plates. London, 1871.
M. Chaumelin, L'Art contemporain. La Peinture à l'Exposition universelle de 1867. Salon de 1868, 1869, 1870. Paris, 1874.
Th. Gautier, Portraits contemporains. Paris, 1874.
Pierre Petroz, L'Art et la critique en France depuis 1822. Paris, 1875.
L. Dussieux, Les Artistes français à l'étranger. Paris, Lecoffre fils et C-ie, 1876.
R. Ménard, French Artists of the Present Day. Notice of some Contemporary Painters. 12 engravings. London, 1876.
Charles Blanc, Les Artistes de mon temps. Paris, 1876.
Jules Claretie, L'Art et les Artistes Français contemporains avec un avant-propos sur le Salon de 1876. Paris, 1876. Deuxième Série. Paris, 1881.
Philippe Burty, Maîtres et petits maîtres, Paris. 1877.
Marquet de Vasselot, Recherches sur l'Art français. Architecture, Peinture, Sculpture. Paris, 1878.
Lucien Double, Promenade à travers deux siècles et quatorze salons. Paris, 1878.
G. Berger, L'école Française de Peinture. Paris, 1879.
Victor Champier, Les Beaux Arts en France et à l'étranger. Paris, 1879.
E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, Dictionnaire général des Artistes de l'École Française. Paris, 1880.
Ernest Chesneau, Peintres et Statuaires Romantiques. Paris, 1880.
Maurice de Seigneur. L'Art et les artistes au Salon de 1880. Paris, 1880.
Marquet de Vasselot. Histoire du Portrait en France. Paris. 1880.
George Lafenestre, L'Art vivant, la Peinture et la Sculpture aux Salons de 1868 à 1877. Paris, 1881.
E. Leclerq, Caractères de l'École française moderne de Peinture. Paris, 1881.
F. Gosselin, Histoire anecdotique des Salons de peinture depuis 1673. Paris. Dentu 1881.
L. de Pesquidoux, L'Art au XIX siècle. L'Art dans les deux mondes, Peinture et Sculpture. 2 vols. Paris, 1881.
Eugène Montrosier, Les artistes modernes: 1. Les peintres de genre, 2. Les peintres militaires et les peintres de nu, 40 Біогр., 40 рис. 2 тома. Парижъ, 1881 г.
Adolf. Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. 1 Abtheilung. Die franz. Kunst. Leipzig, 1882.
H. Houssaye, L'Art français depuis dix ans. Paris, 1882.
Henri de Clenzion, L'Art national en France. Paris, 1882/83.
F. Henriet, Peintres contemporains. Paris, A. Levy, 1883.
Raf. Sinset et Jules d'Auriac, Histoire du Portrait en France. Paris, 1884.
V. Fournel, Les artistes contemporains français, peintres, sculpteurs. Tours, Marne et fils 1884. 176 illustr.
Jean Gigoux, Causeries sur les artistes de mon temps. Paris, 1885.
Albert Wolff, La capitale de L'Art. 2-ое изданіе. Парижъ, 1886.
Victor d'Halle, Histoire de la peinture en France. Paris, 1886.
J. Comyns Carr. L'Art en France, переводъ съ англійскаго. Парижъ. 1887 г.
Henri Jouin, Maîtres contemporains. Paris, 1887.
Charles Bigot, Peintres français contemporains. Paris. 1888.
C. H. Stranahan. A History of french Painting. New-York, 1888.
La peinture française a l'exposition centenuaire de 1889. Ouvrage publié sous la direction de Antonin Proust. Paris, 1899.
Les chefs-d'oeuvres de l'Art au XX siècle, 5 томовъ. Парижъ. 1890.

1) L'école française de David à Delacroix par André Michel.
2) L'école française de Delacroix à H. Regnault par Alfred de Lostalot.
3) La peinture française actuelle par Paul Lefort.
4) Les écoles étrangères au XIX siècle par Th. de Wyzewa.
5) La sculpture et la gravure en France au XIX siècle par Louis Gonze.

Главнѣйшіе журналы: Gazette des Beaux Arts. Paris, 1865 ff. L'Art. Paris, 1875 ff.

Искусство времени революціи:

Jules Renouvier, Histoire de l'Art pendant la révolution. Paris, 1863.

Edmond et Jules de Goncourt, Histoire de la société française pendant le révolution. Paris. 1854. (Новое изданіе 1889 г.).

Edmond et Jules de Goncourt, histoire de la société française pendant le directoire. Paris, 1855.

Anton Springer, Die Kunst während der franz. Revolution, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn, 1886.

Paul Marmottan, L'école française de peintnre 1789—1850. Paris, 1886.

Carl v. Lützow, Die franz. Kunst vor 100 Jahren, Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, 1889, p. 181.

Г-жа Виже-Лебренъ.

Автобіографія: Souvenir de ma vie. Paris o J.

V. Sophia Beale, Elisabeth Louise Vigée-Lebrun. Portofolio, 1891, 89.

Charles Pillet, сборникъ «Les Artistes célèbres». Парижъ, 1892 г.

Вьенъ.

H. Cozik, Vien sa vie et ses oeuvres. Paris o. J.

Elie Roy, Vien et son temps. Paris o. J.

Давидъ.

P. A. Coupin, Essai sur J. L. David. Paris, 1827.

E. J. Delécluze, Louis David. Paris, 1855.

J. L. J. David, Le peintre Louis David (1748—1825), souvonirs et documents inédits. Paris Havard, 1879.

C. A. Regnet, сборникъ Дома «Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands». Leipzig, 1880.

G. Nieter, Le peintre David, Revue générale, Mars 1881.

L'Art 1889, II. p. 46.

C. Brun, Louis David und die frazösische Revolution. Zürich, 1886.

Charles Normand, сборникъ «Les Artistes célèbres».

ГЛАВА V.

Съ той же точки зрѣнія писали о развитіи современнаго искусства: Корнеліусъ Гурлиттъ (текстъ изданія Ганфштенгля о Берлинской международной выставкѣ 1891 г.), Германнъ Гельферихъ (Kurze Kunstgeschichte, Nation 1887 г. и текстъ въ «Бернской галлереѣ». Мюнхенъ, 1891 г.) и Германнъ Баръ (Zur Kritik der Moderne. Цюрихъ, 1890 г.).

ГЛАВА VI.

Параллельное движеніе въ литературѣ:

Georg Brandes, Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 2. Die deutsche romantishe Schule. Leipzig, 1887.

Georg Haim, Die romantische Schule. Berlin, 1871.

Hermann Hettner, Die romantische Schule in ihrem Zusammenhang mit Goethe und Schiller. Braunschweig, 1850.

Общая литература о Назарейской школѣ:

Veit Valentin, сборникъ Дома «Kunst und Künstler des 19. Jahrh.». Leipzig, 1886.
Alfred Woltmann, Cornelius und seine Genossen in Rom. Aus 4 Jahrhunderten etc. Berlin, 1878, p. 208 ff.

Овербекъ.

A. v. Zahn. Zeitschrift für bildende Kunst VI. 1871, p. 217—235.
J. R. Beavington-Atkinson, Overbeck (Great Artists). London, Low, 1882.
Margaret Howitt, Friedrich Overbeck, sein Leben und Shaffen, aus dem englischen von Franz Binder, 2 Bd. Freiberg i Bresgau, 1886.
Небольшія статьи: J. N. Sepp, Fr. O., Gedächtnissrede, Augsburg 1869. Franz Binder, Zur Erinnerung an Fr. O. München 1870. H. Holland, Zur F. O's Heimgang 1870, G. Fr. v. Hertling, Zur Erinnerung an F. O., Köln, 1875.

Фюрихъ.

Автобіографія въ «Libussa». Прага, 1844. Новое, дополненное изданіе. Вѣна, Сарторя, 1876 г.
R. Zimmermann, Zeitschrift für bildende Kunst VII, 1868 p. 189 ff. 209 ff.
F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrh. III. Nördlingen, 1881 p. 64—108.
Lucas v. Führich, Graphische Künste VIII p. 1—16, 25—64.
C. v. Lützow, Aus Führichs Nachlass, Zeitschr. f. bild. Kunst, 17, 1882 p. 33.
Die Führich-Ausstellung in Frankfurt, Zeitchrift für bildende Kunst, 1885, XX Bd. p. 533.

Фейтъ.

Veit Valentin, Kunst, Künstler und Kunstwerke, Zeitschr. f. bild. Kunst XV 2.

Фрески въ Casa Bartoldy.

L. v. Donop, Die Waudgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie. Berlin, 1888.

Штейнле.

O. Berggruen, Die Galerie Shack, Graph. Künste, IV 3 und 4.
Constantin v. Wurzbach, Ed. Steinle, ein Madonnenmaler unserer Zeit. Biogr. Studie. Wien, 1879.
Veit Valentin, Zeitschrift für bildende Kunst 1888, XXIII, 1 und 33.
L. Christiani, Plaudereien über Kunstinteressen der Gegenwart. Berlin, 1871.

Рисунки.

Ausgewählte Werke E. v. Steinles, Frankfurt, 1888.
Ed. Steinles Bilder zu Parsival, Frankfurt, 1884.

Шноръ Ф. Карольсфельдъ.

M. Jordan, Aus Julius Schnorrs Lehr-und Wanderjahren, Zeitschrift für bild. Kunst. 1867 p. 1 ff.
H. Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. Braunschweig, 1877 p. 210—248.
M. Jordan, Ausstellung von Werken Julius Schnorrs in der Berliner Nationalgalerie. 1878.
Veit Valentin, сборникъ Дома «Kunst und Künstler des 19. Jahrh»
Briefe aus Italien von Julius Schnorr v. Carolsfeld, эти письма написаны въ 1817—1827 гг. Дополненіе къ исторіи его жизни и направленій искусства его времени. Изданы Францомъ Шнорромъ фонъ Карольсфельдъ. Гота, 1886.
Bibel in Bildern, Leipzig, 1852—62.
Zeichnungen von Jul. Schnorr v. Carolsfeld mit Einleitung von Jordan. Leipzig, Dürr, 1878.

ГЛАВА VII.

Мюнхенское искусство при королѣ Людовикѣ I.

Alfred Wolmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin, 1878, p. 260 ff.
Hans Reidelbach, König Ludwig I und seine Kunstschöpfungen. München, 1888.

Корнеліусъ.

Herm. Riegel, Cornelius, der Meister der deutschen Malerei. Hannover, 1866.
M. Carrière, Denkrede auf Cornelius. Leipzig, 1867.
A. Teichlein, Betrachtungen über Riegels Buch «Cornelius der Meister der deutschen Malerei», Zeitschrift für bildende Kunst II. 1867, p. 128 ff., p. 189 ff.
Alfred Frhr. v. Wolzogen, Peter v. Cornelius. Berlin, 1867.
Max Lohde, Gespräche mit Cornelius, Zeitschrift für bild. Kunst, 1868.
W. Lübke, Kunsthistor. Studien. Stuttgart, 1869.
Ernst Förster, Peter Cornelius, ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. Berlin. 1874, 2 Bde.
Herm. Grimm, Berlin und P. v. C. (Die Cartons von P. v. C., Cornelius und die ersten 50 Jahre nach 1800), in «15 Essays». Berlin, 1875.
V. Kaiser, Cornelius und Kaulbach in ihren Lieblingswerken. Basel, 1876.
F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jarh., Bd. 1. Nördlingen, 1877.
A. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunst. Berlin, 1878, p. 208—259.
Fr. Pecht, P. v. Cornelius, Gartenlaube, 1879, 29.
M. Carrrière, im Deutschen Plntarch, Bd. VII. Leipzig. 1880, p. 1—36.
A. Rosenberg, Cornelius im Lichte der Gegenwart. Grenzboten, 1881, I.
A. Berggruen, Die Galerie Schack, P. v. Cornelius, Die graph. Künste. 1881, 4, 2.
Rossman, Briefe von Peter Cornelius. Grenzboten, 1882, 16.
G. Portig, Die sixtinische Madonna und die Camposanto Cartons von Cornelius. Leipzig, 1882.
V. Valentin, въ сборникѣ Дома «Kunst und Künstler des 19. Jahrh.». Leipzig, 1883—85.
Herm. Riegel, Peter Cornelius, Festschrift zu des grossen Künstlers 100 Geburtstage. Berlin, 1883.
Carl v. Lützow, Zur Erinnerung an P. v. C., Z. f. b. Kunt. 19 1 ff.
Der 100. Geburtstag von Cornelius, Allg. Ztg. 1883, B. 130.
Cornelius, ein Maler von Gottes Gnaden, Hamburg, 1884.
H. Grimm, Cornelius betreffend, Deutsche Rundschau, März, 1884.
L. v. Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte. Leipzig, 1885, p. 119 ff. Cornelius in München und Rom.
A. Frantz, in «Kunst und Literatur». Berlin, 1888, p. 1—60.

Каульбахъ.

Guido Görres, Das Narrenhaus von W. Kaulbach. München.
Max Schasler, Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin. Berlin, 1854.
W. v. Kaulbachs Shakespeare-Galerie, изд. M. Каррьера. Берлинъ, 1856.
V. Kaiser, Kaulbachs Bilderkreis der Weltgeschichte. Berlin, 1879.
Ed. Dobber, Die monumentale Darstellung der Reformation durch Reitschel und Kaulbach, Sammlung gemeinverständl, wissenschaftl. Vorträge № 74. Berlin, 1869.
A. Teichlein, Zur Charakteristik W. v. Kaulbachs, Zeitschrift für bildende Kunst, XI 1876, p. 257—264.
V. Kaiser, Macbeth und Lady Macbeth in Shakespeare's Dichtungen und in Kunstwerken von Cornelius und Kaulbach. Basel, Schweighauser, 1876.
A. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin, 1878, p. 288—316.
Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts II. Nördlingen, 1879, p. 54—109.

Kaulbachs Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin, in Kupfer gestochen von G. Eilers, H. Merz, J. L. Raab, A. Schultheiss. Mit erläuterndem Text herausgegeben unter den Auspscien des Meisters. Нов. изд. Берлинъ. А. Дункеръ, 1879 г.
Hans Müller, W. Kaulbach. Berlin, 1893.

ГЛАВА VIII.

W. Schadow, Gedanken über folgerichtige Ausbildung des Malers. Berliner Kunstblatt, 1828, p. 264—75.
A. Fahne, Die Düsseldorfer Malerschule. 1835—36. Düsseldorf, 1836.
H. Püttmann, Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Leipzig, 1839.
Fr. v. Uechtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst und Künstlerleben. Düsseldorf, 1839.
Wolfg. Müller v. Königswinter, Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren. Leipzig, 1851.
W. v. Schadow, Der moderne Vasari, Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Berlin, 1854.
R. Wiegmann, Die k. Kunstakademie zu Düsseldorf, ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler. Düsseldorf, 1854.
J. Hübner, Schadow und seine Schule, Festrede bei Enthüllung des Schadows Denkmals zu Düsseldorf, 1869. Bonn, 1869.
M. Blanckarts, Düsseldorfer Künstler. Nekrologe aus den letzten zehn Jahren. Stuttgart, 1877.
K. Woermann, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Düsseldorf, 1860.
A. Rosenberg, Die Düsseldorfer Schule. Grenzboten, 1881, 11 ff
Mor. Blanckarts, Der Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf, Allgem. Kunstchronik, 1883, 47.
A. Rosenberg, Die Düsseldorfer Schule. Leipzig, Seemann, 1886.

Бендеманнъ.

Die Ausstellung der Werke von E. B., in der k. Nat. Galerie von 3. Nov bis 15 Dez. 1890. Berlin, 1890.
L. Bund, Ed. Bendemann, Illustrirte Zeitung, 1881, 2014.

Гюбнеръ.

M. Blanckarts, Z. f. b. K., 1883, 13.
Reumont, Archiv. storico italiano XI, 2.
A. Ehrhardt, Z. f. Museologie, 1883, 23, Allg. Kunstchronik, 1883, 46.

Минтропъ.

Ferd. Laufer. Th M., der Ackersknecht und Maler, Allg. Kunstchronik, 32.

ГЛАВА IX.

Ретель.

Wolfgang Müller v. Königswinter, Alfred Rethel, Blätter der Erinnerung. Leipzig, 1861.
Friedrich Theodor Vischer, Altes und Neues, 3-ій выпускъ. Штутгартъ, 1882 г.
Kaulen, Der Historienmaler A. Rethel, Deutsches Kunstblatt, 1883, II 21.
Veit Valentin. A. R., eine Charakteristik, Aesthet. Schriften I. Berlin, 1892.

Швиндъ.

L. v. Führich, Moriz v. Schwind, Eine Lebenskizze. Leipzig, 1871.
Ed. Ille, Dem Andenken M. S's. München, 1871.
A. W. Müller, M. v. S. Eisenach, 1871.
Hermann Dalton, «Sechs Vorträge». С.-Петербургъ, 1872 г.
Ludwig Hevesi, M. S., «Gegenwart», 1872.
H. Holland, M. v. Sch. Stuttgart, 1873.
A. v. Zahn, Zur Charakteristik M. v. S's., «Zeitschr. f. b. Kunst» VII, 1873, p. 287.
F. Pecht, Deutsche Künstler des 19 Jahrh. Nördlingen, 1877, I. 195—231.
Bauernfeld, Moriz Schwind zum Gedächtniss. «Nord und Süd» III, 1877, p. 353.
Bernh. Schädel, Briefe von Moriz Schwind. «Nord und Süd» XIV, 1880, p. 23 XV, 1881, p. 357.
Graf v. Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart, 1881, p. 41—73.
O. Berggruen, Die Galerie Schack. Wien, 1883. Mit Radirungen.
Alph. Dürr, Ein halbvergessenes Werk von Schwind (Wandmalereien in Hohenschwangau) in der Festschrift zu Ehren Anton Springers. Leipzig, 1885, p. 231—39.
Veit Valentin, Kunst, Künstler und Kunstwerke. Leipzig, 1887.
Briefwechsel zwischen Schwind und Ed. Mörike. mitgeth. v. J. Baechtold. Leipzig. 1890.
H. W. Riehl, Studien und Charakteristiken. Stuttgart, 1891.

Рисунки:

Aschenbrödel, Bildercyclus von M. v. Schwind. Holzschnittausgabe nach den Thaeterschen Stichen, mit Text von H. Lücke, 1873.
Die 7 Raben und die schöne Melusine, изд. также подъ заглавіемъ «Deutsche Märchen» Неффомъ съ Штутгартѣ.
Operncyclus, im Foyer des k. k. Opernhauses in Wien. 14 Compositionen von M. Schwind Mit Text von Ed. Hanslick. München, 1880.
Almanach von Radirungen mit erklärt. Text von Feuchtersleben. Zürich, 1844.
Schwind, Wandgemälde in Hohenschwangau; 46 Compositionen nach den Aquarellentwürfen gestochen von J. Naue und K. Walde. Leipzig.
Schwind-Album, München, 1880.

ГЛАВА X.

Жераръ.

Charles Lenormant, François Gérard, peintre d'histoire. Essai de biographie et de critique. Paris, 1847.
Correspondance de François Gérard, peintre d'histoire, publiée par Henri Gérard son neveu et precedée d'une Notice sur la vie de Gérard par Adolphe Viollet le Duc. Paris, 1867.
Charles Ephrussi, François Gérard d'après les lettres publiées par M, le baron Gérard «Gazette des Beaux Arts» 1890. II• 449; 1891, I, 57, 201.

Прюдонъ (не перечислены труды Jul. Meyer'a, Renouvier и Rosenberg'a).

Voiart, Notice historique sur la vie et les oeuvres de P. P. Prudhon peintre. Paris, 1824.
Quatremère de Quincy. Notice lue à l'Institut 2 Octobre, 1824.
Eug. Delacroix. «Revue des deux Mondes», 1857.
Charles Clément. (главное его произведеніе): Prudhon sa vie, ses oeuvres et sa correspondance, сначала было напечатано въ «Gazette des Beaux Arts», потомъ вновь издано въ 1872 г. съ 30 рисунками. Парижъ, Дидьо и К°, 3-ье изданіе въ 1880 г.
Edm. de Goncourt, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné et gravé de Pr. Paris, 1876.
Edm. et J. de Goncourt, L'Art au XVIII siècle. Paris. 1875. Нов. изданіе 1882 г. 2 тома.
Ph. Burty, L'oeuvre de P. P. Prudhon, «L'Art», 1877, I p. 33.
Alfred Sensier, Le Roman de Prudhon, «Revue internationale de l'Art et de la Curiosité» 15. Déc. 1869.

Arsène Houssaye, «Artiste», Январь—Іюль. Статья въ «L'Art» 1877 г. I, стр. 33.
Charles Gueullette, M-lle Constance Meyer et Prudhon, Gazette des Beaux Arts 1876, p. 4,76, 1879, p. 268,
Charles Blanc, Histoire des peintres, томъ 3-ій.
Aug. Schmarsow, сборникъ «Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrh.» заимств. у Дома. томъ 2-ой. Leipzig, Seemann, 1886.
Pierre Gauthier, По рюдонѣ въ сборникѣ «Les Artistes célèbres». Парижъ 1891 г. Фотографіи почти со всѣхъ картинъ II. сняты Брауномъ въ Дорнахѣ.

Гро. (не упомянуты произведенія Charles Blanc'a, Jul. Meyer'a и Rosenberg'a).

Jean Baptiste Delestre (ученикъ Гро), Gros, sa vie et ses ouvrages (съ рисунками) 2-ое изд. Парижъ, 1867 г.
J. Tripier le Franc: Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre- Paris, 1880.
Eugène Delacroix, «Revue de deux Mondes», 1848, есть оттиски.
Ernest Chesneau, Les chefs d'école, 3-ье изданіе, 1883 г., стр. 58—126.
О картинахъ Гро въ Пантеонѣ: Ph. de Chennevière, «Gazette de Beaux Arts», XXIII, стр. 168—174.
G. Dargenty, Les Chefs-d'oeuvres de Gros, «L'Art», 1886, II. p. 121; 1889, II, p. 100.
Richard Graul, сборникъ Дома «Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrh.» 2 тома. Leipzig. Seeman, 1886.
G. Dargenty, Le baron Gros. Paris, 1887. Сборникъ «Les Artistes célèbres». Фотографія съ главнѣйшихъ картинъ Гро исполнены въ Дорнахѣ.

ГЛАВА XI.

Параллельное теченіе въ литературѣ.

Георгъ Брандесъ Важнѣйшія направленія литературы XIX-го вѣка.

Общая литратура о романтическомъ направленіи.

E. Chesneau, Peintres et statuaires romantiques (Huet, Boulanger, Préault, Délacroix, Th. Rousseau, Millet etc.). Paris, Charavy frères, 1879.

Жерико.

Charles Blanc, Th. G., 1845.
Charles Clément, Th. G., Édude biographique et critique avec le catalogue raisonné. Paris, 1868. Нов. изданіе. 1879 г.

Делакруа.

E. Gallchon, Les Peintres de M. E. D. à Saint-Sulpice. «Gazette des Beaux Arts», XI, 1861, p. 511.
Amédée Cantaloube, Eugène Delacroix, l'homme et l'artiste. Paris, 1864.
Henri de Cleurion, L'oeuvre de Delacroix. Paris, 1865.
Piron, E. D., sa vie et ses oeuvres. Paris, 1865.
Adolphe Moreau, E. Delacroix et son oeuvre. Paris, 1873.
Lettres d'E. D. (1815—1863) recueillies et publiées par Phil. Burtl. Paris. Quantin, 1879.
Alfred Robaut, Peintures décoratives d'E. Delacroix. Le Salon de roi au palais législatif. Paris, Levy, 1879.
Alfred Robaut, Peintures décoratives d'E. D. «L'Art» 1880, 279.
M. Vachon, E. D. à l'école des Beaux Arts. 1885.
Ph. Burty, Eugène Delacr. à Alger, «L'Art». 1880. 422 ff.
Ernest Chesneau, Eugène Del., «L'Art, 1882, 382 ff».

Ernest Chesneau. L'Oeuvre complète d'E. D., commentée par E. Ch. Paris, 1885.
G. Dargenty. Eug. Del. par lui même. Paris. 1885.
Henri Guet, L'oeuvre d'E. Delacroix. Le Salon de 1885, etc. Paris 1885.
Maurice Tourneaux. Eug. Del. devant ses contemporains, ses écrits, ses biographes, ses critiques. Paris. 1886 (Bibliothèque internationale de L'Art. Ser. II vol. 6).

Энгръ.

Charles Lenormant. Beaux Arts et Voyages. Paris, 1861.
Ernest Chesneau, Les chefs d'école. Paris. 1862, p. 233 ff.
Henri Delaborde. Ingres, sa vie et ses travaux. Paris. 1870.
Charles Blanc. Ingres, sa vie et ses ouvrages. Paris. 1870.
Amaury Duval. L'atelier d'Ingres. Souvenir. Paris. 1878.
Th. Silvestre. Les artistes français. Paris. 1878. p. 134 ff.
R. Balze. Ingres, son école, son enseignement du dessin avec des notes recueillies par P. et A. Flandrin, Lehman, Delaborde etc. Paris. Pillet et Dumoulin. 1880.
Ernest Chesneau. Peintres et statuaires romantiques. Paris. 1880. p. 259 ff.
Eugène Montrosier. Peintres modernes. Ingres. Flandrin. Robert Fleury. Paris Bashet. 1883.
Auguste Schmarsow. сборникъ Дома «Kunst und Künstler des 19. Jahrh.». Leipzig. 1886.
Jules Momméja. сборникъ «Les Artistes célèbres».

ГЛАВА XII.

Ари Шефферъ.

Blanche de Saffray. Ary Scheffer. Paris. 1859.
Antoine Etex. Ary Scheffer, étude sur sa vie et ses ouvrages. Paris. 1859.
Miss Grote. Memoir of the life of A. Scheffer. 2-е изд. Лондонъ. 1860 г.
L. Vitet. L'oeuvre de Ary Scheffer reproduit en Photographie par Bingham. Paris. 1860.
Charles Lenormant. Beaux Arts et voyages. T. I. Paris. 1861.
Hofstede de Groot. Ary Scheffer, ein Charakterbild. Berlin. 1871.
M. E. Im-Thurn. Scheffer et Decamps. Nîmes. 1876.

Іоганно.

Charles Lenormant. Les Johannot. Beaux Arts et voyages. T. I. Paris. 1861.

Фландренъ.

F. A. Gruyer. Les conditions de la Peinture en France et les Peintures Murales de H. F. Paris. 1862.
J. B. Poncet. Hipp. Flandrin. Paris. 1864.
A. [illegible]. Examen des Peintures de l'Église de St. Germain des Prés. Paris. 1864.
Charles Clément. Études sur les beaux Arts en France. Paris. 1865. p. 191 ff.
(Anonym.) Hipp. Flandrin. A Christian Painter of the nineteenth century. London. 1875.
N. de [illegible]. H. F. Étude biographique et historique. 2-е изд. автора. Парижъ. [illegible] 1874.
Ernest Chesneau. Les chefs d'école. p. 267 ff.
Charles Blanc. Les artistes de mon temps. p. 293 ff.
Henri Delaborde. Lettres et pensées d'Hipp. Flandrin. Paris. 18[illegible].
Eug. Montrosier. Peintres modernes. Ingres. Flandrin. Robert Fleury. Paris. 1882.
Hermann Helferich. Etwas über franz. Monumentalkunst. «Kunst für Alle. 1885».

Шенаваръ.

[illegible]. Paul Chenavard et son oeuvre. Paris. 1887.

L. Riesener, Les cartons de M. Chenavard, «L'Art», 1878, I, 179.
Charles Blanc, Les artistes de mon temps, p. 191 ff.
Th. Silvestre, Les artistes français, p. 299 ff.

Т. Шассеріо.

Arthur Baignières, «Gazette des Beaux Arts», 1886, I, 209.

Конье.

Chronique des Arts, 1880, 37.
Paul Mantz, «Gazette ees Beaux Arts», 1881, I. 33.
Léon Bonnat, Chronique des Arts, 1883, 8 ff.
Ernest Vinet, Léon Cogniet. Paris s. d.
H. Delaborde, Notice sur la vie de L. C. Paris, 1881.

Девepia.

J. Guiffey, Achille et Eugène Devéria. «L'Art», 1883, p. 422 ff.

Деларошъ.

Oeuvre de Paul Delaroche, reproduit en photographie par Bingham, accompagné d une Notice par H. Delaborde et Jules Goddé. Paris, 1858.
Henri Delaborde, Études sur les Beaux Arts, 2 тома. Парижъ, 1857.
Charles Blanc, P. D. въ «Histoire des Peintres».
Charles Lenormant, Beaux Arts et voyages. Paris, 1861.
J. Runtz-Rees, P. D., London, 1880,
Adolf. Rosenberg, сборникъ Дома «Kunst und Künstler des 19. Jahrh.».

Кутюръ.

Méthodes et Entretiens d'atelier par Thomas Couture. Paris, 1868.
Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains. Paris, 1873, p. 163 ff.
H. Billüng, Kunst-Chronik, 1879, 30.
L'Art XVII, p. 24.
Paul Leroy, L'Art, 1880, 298.
Clara Biller, Zur Erinnerung an Thomas Conture, f. b. K. XVI, 1881, p. 101.
H. C. Angel, Th. C. American Art Review, 1881, 24.

ГЛАВА XIII.

Кабанель.

Georges Lafenestre, «Gazette des Beaux Arts», 1889, I, 265.

Бугро.

Artistes modernes, Dictionnaire illustré des Beaux Arts. Paris. 1885. Выпускъ 1—5.

Бодри.

Emile Bergerat, Peintures décoratives de Paul Baudry au grand Foyer de l'Opera avec préface de Th. Gautier. Paris, 1875.
Edmond About, Paul Baudry, «L'Art», 1876, IV, 169.
Jules Claretie, L'Art et les artistes contemporains. Paris, 1876, p. 49 ff.

Edmond About, Peinture décoratives de Paul Baudry, Photogr. Goupil. Paris, 1876.
G. Berger, Les peintures de Paul Baudry dans le Foyer de l'Opéra. Chronique des Arts, 1879.
Charles Ephrussi, L'exposition des oeuvres de M. P. B., Gazette des Beaux Arts, 1882, II, 132.
G. Dargenty, Paul Baudry à propos de l'exposition de ses oeuvres à l'orangerie des Tulleries, «Courrier de l'Art» 28, 1883.
Dubufe, Paul B., «La nouvelle Revue», 15 Juillet, 1883.
Henri Delaborde, Notice sur la vie et les ouvrages de M. P. Baudry. Paris, 1886.
Ernest Toudouze, P. Baudry, Notes intimes. Bordaux, 1886.
Charles Ephrussi, Paul Baudry, sa vie et son oeuvre. Paris, 1887.
Richard Graul, Paul Baudry, «Zeitschr. für bild. Kunst», 22, 1887, p. 1 und 65.
A. Bonnin, Paul Baudry. Vannes, 1889.

Бенжаменъ Констанъ.

Victor Champier, Benjamin Constant, «Art Journal», Aug., 1883.
«L'Art 16», 1890, I, 237.

Лоренсъ.

Ferdinand Fabre, Le roman d'un peintre. Paris, 1878.

Реньо.

H. Cazal s, Henri Regnault, sa vie et son oeuvre. Paris, 1871.
H. Baillière, H. R. Paris, 1871.
Arthur Dupare, Correspondance de Henri Regnault. Paris, 1873.
Charles Blanc, Le artistes de mon temps. Paris, 1876, p. 347 ff.
Roger Ballu, Le monument de Henri R. à l'école des Beaux Arts. L'«Art», 1876, III, 176.
Philip G. Hamerton, Modern Frenchmen, 5 біографій. Лондонъ, 1878 г. стр. 334.
A. Angelier, Étude sur Henri R. Paris, Boulanger, 1879.
Hermann Billung, H. R. «Zeitschr. für bildende Kunst», 1880, XV, 93.
«L'Art», 1886, II, 48.
Royer Marx, H. R., сборникъ «Les Artistes célèbres». Парижъ, 1886 г.
Gustave Larroumet. H. R., 1848—1871. Paris, 1889.

ГЛАВА XIV.

Самый важный трудъ: Camille Lemonnier, Histoire des Beaux-artes en Belgique. (Cinquante ans de' Liberté. Bruxelles. 1881, T. III).
Van Hasselt, La Belgique, bei Zczynski, L'Art moderne en Allemagne, III. Paris, 1841.
Felix Bogaerts, Esquisse d'une histoire des Arts en Belgique depuis, 1840, jusqu'à 1830. Anvers, 1841.
L. Pfau, Die Zeitgenossische Kunst in Belgien. (Freie Studien, Stuttgart, 1866).
F. Reber, Die belgische Malerei, «Diutsche Revue», VII, 1882, p. 219 ff.
Patria Belgica, Tome III, les Expositions de tableaux depuis, 1930. Bruxelles, 1875.
Annuaire de l'Académie royale des Sciences, Lettres et Beaux Arts passim.
J. A. Wauters, La peinture flamande. 3-e éd. Paris. Quantin, 1891.
См. также послѣднюю главу «Geschichte der Malerschule Antwerpens» Макса Розеса (Max Rooses). Нѣмецкій переводъ Ребера. 2-ое изданіе. Мюнхенъ, 1889.

М. Ж. ванъ Бре.

L. Gerrits, Levensbeschrijving van M. J. van Brée. Antwerpen, 1852.

Ваперсъ.

Hermann Billung. Gustav Wappers, histor. Taschenbuch, 5 Folge, X, 1880, p. 111 ff.

Де Кейзеръ.

Henri Hymans, Nicaise de Keyser. Bruxelles, 1891.

Гуффенсъ и Свертсъ.

Hermann Riegel, Geschichte der Wandmalerei in Belgien zeit 1856. Nebst Briefen von Cornelius, Kaulbach, Overbck, Schnorr, Schwind und A. an Gottfried Guffens und Jan Swerts. Berlin, Wasmuth, 1883.

Галлэ.

A. Teichlein, L. Gallait und die Malerei in Deutschland. München, 1853.
Henne, Louis Gallait, Annales de l'Académie d'arch. de Belgique. 1890. 4.
Nekrolog in Lützow Zeitschrift für bild. Kunst, 1890.

Бьевъ.

Nekrolog in L'Art moderne 7, 1889.
«Journal des Beaux Arts», 1881, 4.

ГЛАВА XV,

Нѣмецкіе художники въ Парижѣ.

Edmond About, Voyage à travers l'exposition des Beaux Artsp. 15. 58. 56.

Фейербахъ.

Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach, 2-ое изданіе. Вѣна, 1885 г.
Fr. Pecht, Zeitschrift für bildende Kunst, VIII, 1873, p. 181.
Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrh. I. Nördlingen, 1877, p. 238—268.
Katalog der Ausstellung des künstl. Nachlasses in der Berliner Nationalgalerie mit Biographie von Max Jordan. Berlin, 1880.
Graf v. Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart, 1881, p. 93—116.
O. Berggruen, Die Galerie Schack in München. Wien, 1883. Иллюстр. (см. также «Graphische Künste». 1880, III, 1).
A. Wolf, Zeitschrift für b. K., XV, B. 15.
W. v. Seidlitz, A. Feuerbach, im 4 Hefte der Stichausgabe moderner Meister der Dresdener Galerie.
Marc Schüssler, Zum Gedächtniss an A. F. Nürnberg, 1880.
H. Grimm, «15 Essays», 3 Folge. Berlin, 1882, p. 337.
Feuerbachs Handzeichnungen, изд. Ганфштенгля. Мюнхенъ 1888 г.
Carl Neumann, A. F. Preussische Jahrbücher, Bд. 62, 1888.
C. Allgeger, A. F. Nord und Süd, 1888.
Emil Hannover, A. F. «Tilskueren». Копенгагенъ, 1890 г.

Берлинская школа съ 1850 г.

A. Rosenberg, Die Berliner Malerschule, 1819—1879. Studien und Kritiken. Berlin, 1879

Геннебергъ.

H. Riegel, Kunstgeschichtl. Vorträge und Aufsätze. Braunschweig, 1877, p. 367 ff.

Густавъ Рихтеръ.

Ludwig Pietch, G. R., Westermanns Monatshefte, 1883, Oct. und Nov.
Некрологи: Baisch, Deûtches Kunstblatt, 1884, 15; Allg. Kunstchronik, 1884, 22, Rosenberg. Z. f. b. K., 1884, B. 27; Daheim, XX, 37; Allg. Ztg., 1884, B. 130.

Стеффекъ.

Nekrolog in der Kunstchronik, 1890, 31.
L. v. Donop, Ausstellung der Werke Karl Steffecks in der Berliner National galerie. Berlin Mittler, 1890.

Общая литература исторической живописи:

Ernst Guhl, Die neuere geschichtl. Malerei und die Akademien. Stuttgart, 1848.
R. v. Eitelberger, Geschichte und Geschichsmalerei. Mitth. des österreich. Museums. 1883, 20.

Лессингъ.

R. Redtenbacher, Errinnerungen an Carl Fr. Lessing. Zeitschrift für bild. Kunst, XVI, 1881, p. 33.

Пилоти.

F. Pecht, «Westermanns Monatshefte», 1882, April.
Karl Stieler, Die Pilotyschule. Berlin, 1881.
F. Pecht, Künstler des 19. Jahrh., III Reihe. Nördlingen, 1881.
C. A. Regnet, Münchener Künstlerbiographien, Bd. 2.
A. Rosenberg, Die Hauptströmungen in der bil. Kunst der Gegenwart. «Grenzboten», 1880.
H. Helferich, Neue Kunst. Berlin, 1887.
Peter Jessen, Piloty und die deutsche Kunst, Gegenwärt, XXXI, 1.

Макартъ.

C. Landsteiner, H. Makart und Robert Hamerling. Wien, 1873.
C. v. Lützow, Makarts Entwürfe für den Wiener Festzug. Zeitschr. für bild. Kunst, 1871, 7.
S. Feldmann, Hans Makarts neeustes Bild, Die «Gegenwart», 1881, 24.
B. Worth, Hans M. and his Studio. «Art Journal», 1881, 7.
Makart-Album, in 10 Lieferungen, Holzschnitte und Lichtdrucke mit Text. Wien, Bondy, 1883.
H. Makart als Architekt, Wochenbl. für Architekten, 1884, 89, 90.
Mrs. Schuyler van Rensselaer, H. M., Portofolio, 1886, p. 36—49.
Carl v. Lützow, Zeitschr. für b. Kunst, IXX, 1886, p. 181, 214.
Robert Stiassny, H. Makart und seine bleibende Bedeutung, Sammlung kunstgewerleb und kunsthistor. Vorträge Nr. 12. Leipzig, 1886.

Максъ.

Friedrich Pecht, Zeitschrift für bildende Kunst 1879, XIV. 225. 375.
Agathon Klemt, Graph. Künste IX, 1—12, 25—36.
J. Beavington Atkinson, Gabr. Max, Art Journal, 1881, 6.
Adolf Kohut. Gabriel Max. Westermanns Monatshefte, 1883, Mai.
Nic Mann, Gabr. Max. Eine Kunsthistorische Skizze. 2-ое изд. Лейпцигъ, 1891 г.

ГЛАВА XVI.

Глэръ.

Charles Clément, Gleyre, Étude biographique. Paris, 1878.
Paul Mantz, Gazette des Beaux Arts, 1875, I. 233.
Fr. Berthoud, Ch. Gleyre. Génève, 1874. (Bibliotèque universelle. Vol. 50).
E. Montégut, Ch. G., Revue des deux Mondes, 1878.
Hofmeister, Das Leben des Kunstmalers Karl Glayre. Zürich, 1879.
Ch. Berthoud, Ch. Gl., Lausanne, 1880.

Гамонъ.

Walther Fol. Jean Louis Hamon, Gazette des Beaux Arts, 1875, I, 119.
Georges Lafenestre, L'Art, 1875, I, 394.

Жеромъ.

Charles Timbal, Gazette des Beaux Arts, 1876, II, 228, 334.

Лейсъ.

Hermann Billung, Zeitschrift für bildende Kunst, XV, 333 und 370.
Ludwig Pfau, Freie Studien, p. 262 ff.

Мейссонье.

Ernest Chesneau, Les chefs d'école, p. 241 ff.
Otto Mündler, Zeitschrift für bild. Kunst, 1866.
Charles Clément. Études sur les Beaux Arts en France. Paris. 1869, p. 237 ff.
Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains. Paris, 1873, p. 23 ff. 120 ff.
Roger-Ballu, «1807», le Meissonier de M. Alexandre T. Stewart, L'Art, 1875, 1, 14.
Charles Blanc, Les artistes de mon temps. Paris, 1876, p, 420 ff.
J. Clarétie, Meissonier. Paris, 1881.
John W. Mollet, Мейссонье въ сборникѣ «The Great Artists». Лондонъ, 1882 г.
H. Heinecke, E. Meissonier, Westermanns Monatshelfte, Jan. 1885.
Lionel Robinson, J. L. E. Meissonier, his Life and Work, Art Annual for 1887. Londen, 1887.
Ch. Gigot, Peintres français contemporains. Paris, 1888.
Некрологи: Hb. Janitschek, Nation 1891, p. 209; «Allg. Zeitung» 3 Febr., 1891; A. de Lostalot, «Chronique des Arts» 1891, 6; Kunstchronik N. F. II, 15.
L. Gonse, Meissonier, Gazette des Beaux Arts, 1891, 1, 177.

Менцель.

Bruno Meyer, Adolf Menzel, Zeitschr. für bild. Kunst, XI, 1876, 1, 41.
Alfred Woltmann, Das Preussenthum in der neueren Kunst, «Nord und Süd», 1877, p. 109
Ludwig Pietsch, A. M. «Nord und Süd», p. 439.
Duranty, Adolphe Menzel, «Gazette des Beaux Arts», 1880, II, 105.
J. Beavington-Atkinson, Adolphe Menzel, Art Journal, May, 1882 ff.
J. Beavington-Atkinson, Menzels illustrations to the works Frédérik the Great, Art Journal, Nov. 1883.
L. Gonse, Illustrations d'Adolphe Menzel pour les oeuvres de Frédéric le Grand, Gazette des Beaux Arts, 1882, I, 596.
Das Werk A. Menzels, Текстъ Іордана и Дома. Мюнхенъ, 1885 г.
Cornelius Gurlitt, A. M., «Die Kunst unserer Zeit» 1892.

Рисунки взяты изъ журналовъ: Gazette des Beaux Arts, L'Art, Portfolio, Magazin of Art, кромѣ того многіе рисунки воспроизведены съ фотографій Броуна, Лондонской автотипической компаніи; съ альбомовъ Ходовецкаго, Генелли, Шнорра, Швинта, Гэнсборо и многихъ другихъ.

Оглавленіе.

стр.

Введеніе.

Прежнее и новое пониманіе исторіи искусства. Кажущееся отсутствіе стиля въ искусствѣ XIX вѣка. Чтобы опредѣлить „стиль" современнаго искусства и показать логическій ходъ его развитія, нужно примѣнить къ новому времени принципы, примѣняемые къ исторіи древняго искусства. Нужно искать въ искусствѣ XIX вѣка то, что оно создало новаго, а не то, что оно заимствовало эклектически у прежнихъ вѣковъ.

I. Начало новаго искусства въ Англіи.

Со времени Cinquecento въ европейскомъ искусствѣ опредѣлились два теченія: классическое и реалистическое. Англичане съ наибольшей выдержкой и послѣдовательностью продолжали путь, начатый въ XVII в. голландцами. Вилльямъ Гогартъ. Его значеніе и то, что въ немъ есть нехудожественнаго. Сэръ Іошуа Рейнольдсъ. Томасъ Гэнсборо. Параллель между ними. Рейнольдсъ писалъ кромѣ портретовъ историческія картины, Гэнсборо — ландшафты. Пейзажи Ричарда Вильсона знаменуютъ собой конецъ классицизма въ ландшафтной живописи, пейзажи Гэнсборо — начало интимной вдумчивой ландшафтной живиписи 1

II. Положеніе искусства на континентѣ.

Со средины XVIII в. англійское искусство оказываетъ благотворное вліяніе на остальную Европу. Періодъ бури и натиска въ литературѣ Руссо. „Вертеръ" Гете. „Разбойники" Шиллера. Испанія: Франциско Гойя. Его картины и гравюры. Франція: Антуанъ Ватто освобождается отъ вліянія итальянскаго барокко и направляетъ французской искусство въ сторону фламандскаго. Пастелисты: Морисъ Латуръ, Розальба Карріера, Ліотаръ. Живописцы изъ общества: Ланкрэ, Патэръ. Декоративная живопись, Франсуа Лемуанъ, Франсуа Буше, Фрагоноръ. Свѣтъ становится добродѣтельнымъ. Жанъ Грезъ. Буржуазное общество и его изобразитель Жанъ-Баптистъ Симонъ Шардэнъ. Германія: Лессингъ освобождаетъ нѣмецкій театръ отъ

стр.

порабощенія классицизмомъ Буало и, слѣдуя примѣру Буало, создаетъ въ „Миннѣ“ первую мѣщанскую драму. Даніэль Ходовецкій—изобразитель нѣмецкаго бюргерства. Тишбейнъ возвращается къ національному прошлому. Въ портретной живописи исчезаетъ искусственность и напряженность позъ. Антуанъ Пэнъ. Антонъ Графъ. Христіанъ Лѳберехтъ Фогель. Іоганъ Эдлингеръ. Оживленіе ланшафтной живописи. Вліяніе Руссо. Англійскій „садовый стиль“ замѣняетъ французскій. Въ живописи отживаетъ искусственно красивое изображеніе природы. Губеръ Роберъ. Жозефъ Вернэ. Саломонъ Гесснеръ. Людвигъ Гессъ. Филиппъ Гакертъ. Іоаннъ-Александръ Тилэ. Антоніо Канале. Бернардо Каналетто. Франческо Гварди. Донъ Петро Родригезъ де Миранда. Донъ Маріано Романъ Саншезъ. Анималисты; Франсуа Казанова, Жанъ Луи де Марнъ, Жанъ Баптистъ Удри, Іоганъ Эліасъ Ридингеръ. Итоги развитія искусства. „Грандіозная живопись“, унаслѣдованная отъ Cinquecento и пришедшая въ упадокъ въ XVII в., смѣнилась простой, тихой живописью, которую въ XVI в. проповѣдывали Дюреръ и его послѣдователи, въ XVII—голландскіе живописцы. 32

III. Классическая реакція въ Германіи

Вліяніе античнаго духа въ концѣ XVIII в. обозначаетъ собой не движеніе впередъ а неестественный поворотъ назадъ и обозначаетъ для Германіи такое же начало упадка, какъ для Италіи болонская школа, для Франціи Пуссэнъ, для Голландіи Аэрессъ. Ученіе Винкельмана, Антонъ Рафаэль Менгсъ. Анжелика Кауфманъ, Младшее поколѣніе завершаетъ классическую программу, отказываясь и отъ переживаній усовершенствованной техники, Азмъ Іаковъ Какстенсъ. Бонавентура Генелли 66

IV. Классическая реакція во Франціи.

Французскій классицизмъ тоже не былъ новымъ теченіемъ въ искусствѣ, а возрожденіемъ стараго, вызваннаго къ жизни основаніемъ французской академіи въ Римѣ въ 1666 г. Вліяніе археологіи. Елизавета Вижіе-Либренъ. Революція поднимаетъ интересъ къ древности и на короткое время вноситъ оживленіе въ классическое искусство. Жакъ-Луи Давидъ. Его портреты и картины изъ современной исторіи. Давидъ какъ археологъ. Жанъ-Баптистъ Реньо. Франсуа Андрэ Венсенъ. Гэренъ 85

V. Традиція и свобода.

Задача XIX вѣка двойная: возродить искусство вообще и создать новое искусство. Только англичане имѣли прошлое, опираясь на которое они могли идти впередъ, у французовъ же и нѣмцевъ было только прошлое, отъ котораго имъ нужно было освобождаться. Романтики порвали связи съ одностороннимъ ученіемъ классицизма, но продолжали держаться того принципа, что современность не представляетъ собой достойный предметъ искусства. Причины такого отчужденія отъ жизни у художниковъ новаго времени: вліяніе эстетики и картинныхъ галлерей, романтическое настроеніе эпохи, вопросъ о костюмѣ, ученіе о іерархіи отдѣльныхъ родовъ искусства. Для того чтобы новая живопись стала на самомъ дѣлѣ

стр.

искусствомъ XIX вѣка, она должна была найдти твердую почву въ своей собственной эпохѣ. Рисовальщики первые вводятъ сореженную жизнь въ область искусства. Изъ живописцевъ за ними прежде всего послѣдовали жанристы, но въ эпоху господства исторической живописи, картины изъ текущей жизни допускаются лишь поскольку въ нихъ разсказывается какая нибудь исторія. Подъ вліяніемъ пейзажистовъ эта анекдотическая живопись поднимается до настоящаго искусства. Миллэ, Курбе, Менцель, Мароксъ Браунъ. Только въ одномъ отношеніи реалисты не освобождаютъ искусства отъ традицій старины—въ отношеніи колорита. Только импрессіонизмъ, отвергнувъ всѣ традиціи, въ томъ числѣ и традиціонное пониманіе колорита, ставшее между художникомъ и натурой, явился заключительнымъ моментомъ въ борьбѣ современнаго искусства за свое освобожденіе. Подъ его вліяніемъ современная жизнь вошла въ искусство въ самыхъ широкихъ размѣрахъ и послѣ того какъ создалось умѣніе самобытно отражать впечатлѣнія внѣшняго міра, новѣйшіе идеалисты стали отражать самостоятельно, безъ помощи древнихъ мастеровъ, свои внутреннія переживанія 100

VI. Назарейская школа.

Вліяніе литературы. Вакенродеръ Тикъ. Шлегели. Вмѣсто древности созидательнымъ началомъ новой школѣ становится Quattrocento. Фридрихъ Овербекъ Филиппъ Фейтъ. Іосифъ Фюрихъ. Эдуардъ Стейнле. Юліусъ Шнорръ ф. Карольсфельдъ. Ихъ картины и рисунки . . . 122

VII. Мюнхенское искусство при королѣ Людовикѣ I.

Петръ Корнеліусъ. Вильгельмъ Каульбахъ. Ихъ значеніе. Ихъ доступность. 138

VIII. Дюссельдорфская школа.

На Рейнѣ существовала вмѣсто школы рисовальщиковъ школа живописи. Вильгельмъ Шадовъ. Карлъ Фридрихъ Лессингъ. Теодоръ Гильдебрандтъ. Карлъ Зонъ. Генрихъ Мюке. Христіанъ Келеръ. Г. Плюдеманъ Эдуардъ Бендеманъ. Теодоръ Минтропъ. Фридрихъ Иттенбахъ. Эрнстъ Дегеръ. Причина того, что картины ихъ несмотря на совершество техники скоро устарѣли. 150

IX. Завѣты нѣмецкаго романтизма.

Альфредъ Ретель и Морицъ Швиндъ противопоставляютъ романской традиціи германскую, ихъ картины и рисунки 158

X. Предшественники романтизма во Франціи.

Изъ строгихъ послѣдователей классицизма только Франсуа Жераръ сохранилъ значеніе какъ портретистъ. Пьеръ Поль Прюдонъ первый освободился отъ вліянія античной пластики и вернулся къ изученію ломбардцевъ (Леонардо и Корреджіо). Антуанъ-Жанъ Гро ввелъ въ искусство изображеніе современныхъ битвъ и открылъ Рубенса. Противорѣчіе между его произведеніями и его теоріями . . 173

XI. Поколѣніе 1830 года.

Политическій и литературный фонъ. Теодоръ Жерико. Евгеній Делакруа. Обмѣнъ ролей между Франціей и Германіей. Во Франціи

стр.

романтизмъ обозначалъ собой увлеченіе романскимъ католичествомъ и романской церковной живописью; въ Германіи романтизмъ создалъ культъ германской культуры въ противоположность греко-латинской— т. е. привлекъ вниманіе къ нѣмецкимъ и англійскимъ поэтамъ, а также къ фламанскому искусству. Жанъ-Огюстъ-Доминикъ Энгръ обозначаетъ собой возвратъ къ культу формы, господствовавшему прежде во французскомъ искусствѣ. Энгръ какъ портретистъ . . . 196

XII. Juste-milieu. Жанъ Жигу, Эженъ Изабэ, Ари Шефферъ, Ипполитъ Фландренъ, Поль Женаваръ, Теодоръ Шассеріо, Леонъ Бенувиль, Леонъ Конье. Начало исторической живописи. Эженъ Деверіа, Катель Рокпланъ. Никола-Роберъ-Флери, Поль Деларошъ, Томасъ Кутюръ 223

XIII. Эпигоны. Александръ Кабанель, Вильямъ Бугро, Жюль Лефевръ, Эннеръ, Поль Бодри, Эли Делонэ.—Лоренсъ Реньо, Рошгроссъ и др. . 240

XIV. Историческая живопись въ Бельгіи. Бельгія до 1830 г. Давидъ и его школа. Навезъ, Матьясьваю Бре. Густавъ Ваперсъ, Нисезъ де Кейцеръ, Анри Декэнъ, Галлэ, Біевъ. Эрнестъ Слингенейеръ, Гуффенсъ и Свертсъ. Выставка бельгійскихъ картинъ въ Германіи . 261

XV. Возрожденіе колорита въ Германіи Анзельмъ Фейербхъ, Викторъ Мюллеръ. Берлинская школа. Рудольфъ Энебергъ, Густавъ Рихтеръ, Книллэ, Традеръ и др. Мюнхенская школа: Пилоти, Гансъ, Макартъ, Габріэль Максъ. Историческая живопись и конецъ иллюстрацій къ исторіи. 275

XVI. Конецъ псевдо-идеализма.

Бытовыя картины историческаго содержанія болѣе поэтичны, чѣмъ прежняя историческая живопись. Бытописательныя картины изъ древней жизни. Шарль Глэръ, Луи Гамонъ, Жеромъ, Густавъ Буланже. Костюмныя картины изъ жизни XVII вв. Франція: Шарль Контъ, Александръ Гессъ, Камиллъ Рокпланъ. Бельгія Александръ Маркельбахъ, Флорентъ Виллемсъ. Германія: Л. фонъ Гагнъ, Густ. Шпангенбергъ, Карлъ Беккеръ. Значеніе Гендрика Лейса, Эрнеста Мейссонье и Адольфа Менцеля какъ посредииковъ между прошлымъ и настоящимъ, между благороднымъ искусствомъ первой половины вѣка и благороднымъ искусствомъ второй половины 309

Указатель литературы. 331

Дозв. ценз. Спб., 23 декабря 1899 г.

Типографія Спб. акц. общ. печ. дѣла въ Россіи Е. Евдокимовъ. Троицкая ул., № 18.




[redacted]009530171